

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

Función social y estética de los cantos *jaway* en los rituales de la cosecha, en la cultura Puruhua, en la parroquia Cacha, cantón Riobamba

Daniel Alejandro Orozco Brito

Tutor: Armando Muyolema Calle

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, **Daniel Orozco Brito**, autor/a de la tesis intitulada “Función social y estética de los cantos *jaway* en la cultura del pueblo Cacha”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de: Magíster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, marzo del 2021

Firma: _____

Resumen

El presente trabajo de investigación recopila y analiza los cantos *jaway* del pueblo Cacha en la época de disolución de la hacienda. El estudio parte de la necesidad de preservar la memoria histórica recopilando un corpus de una práctica discursiva oral que perdió funcionalidad luego de que disolviera la hacienda. Para cumplir con los objetivos se planteó una investigación de tipo inductiva, que recopila un corpus literario mediante un trabajo etnográfico, a través de entrevistas a población mayor a sesenta años en las comunidades en donde existieron haciendas: Cachaton San Francisco, Huagshi, Machangara, San Miguel de Quera, San Antonio de Bashug, Rayoloma y Cacha Chuyuc (Panadero).

Una vez recopilado el corpus literario se analiza la función social de los cantos *jaway* para lo cual se utilizó el enfoque antropológico lingüístico propuesto por Roseleen Howard-Malverde cuya finalidad es el análisis de la intencionalidad narrativa, esto se complementa con la teoría de economía moral que sitúa a los cantos *jaway* en el terreno de la lucha campesina por las tierras a través de tácticas como los códigos de negligencia o robos de producción que se daban en el contexto de la cosecha de la cebada.

En el campo estético se analiza los cantos *jaway* con la noción de mediación propuesta por Verónica Cereceda que, con la herramienta de la semiótica plástica, articula la belleza con la magia para crear una experiencia estética que une el tejido social de los campesinos, a la vez que se comunica con seres sobrenaturales para agradecer por la cosecha, insultar con ironías y sarcasmos al patrón y expresar el deseo de cambio de la realidad. En su dimensión musical, el ritual es considerado como un género en sí por parte del musicólogo Mario Godoy Aguirre. En lo literario, los *jaway* reclaman un estatus que genera tensión entre el canon y corpus en la mirada de Walter Mignolo, quién observa un cambio de paradigma de los estudios literarios en los que se considera que el corpus de prácticas discursivas como orales deben ser objeto de estudio. Finalizamos haciendo un ejercicio propio de lectura de los cantos *jaway*.

Palabras clave: cantos *jaway*, literatura de los pueblos originarios, Cacha, *kichwa puruwa*, oralitura, ritual, cantos agrícolas, cosecha, cosmovisión andina, estética.

A la sobreinterpretación de los colores,
a los admirables maestros que la desprecian.

Como luminoso es el amor de Martí,
para siempre amarillo es el de Cerati.

Adentro tuyo es único, *Inti*, Gabito.

Al milenario pueblo Cacha.
A quienes creyeron y participaron.
A la memoria de Pedro Morocho
primer Teniente Político.
A los *pakidores* de mi Chimborazo.

Al recuerdo de Luis Brito Gualli,
desde la eternidad nos proteges.
A mis padres, con todo el cariño
que el corazón de un hijo es capaz.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	15
1. El reto de lo desconocido.....	15
2. Justificación	17
3. Objetivos	19
4. Metodología	20
5. Contexto socio-cultural de la parroquia Cacha.....	24
Capítulo primero Los cantos <i>jaway</i> , una práctica cultural en los tiempos de la hacienda.....	31
1. Contexto histórico y características de las haciendas en el pueblo Cacha.....	31
2. Descripción y caracterización de los cantos <i>jaway</i> en el pueblo Cacha.	34
3. Particularidades del <i>Jaway</i> en Cacha.....	57
4. Corpus literario	62
Capítulo segundo Función social de los cantos <i>jaway</i>	71
1. La estructura narrativa	71
2. El tiempo y los sufijos testimoniales	85
3. Espacio.....	90
4. Persona.....	91
e. Categorías epistemológicas	93
f. Ideología sociocultural y la intencionalidad narrativa.....	94
Capítulo tercero Estética de los cantos <i>jaway</i>	105
1. La belleza en la cosmovisión andina	105
2. El <i>jaway</i> como ritual: una expresión musical y literaria.....	119
3. Leyendo los cantos <i>jaway</i>	140
Conclusiones.....	163
Bibliografía.....	167

Lista de tablas

Tabla 1 Demografía de la Parroquia Cacha.....	25
Tabla 2 Canto 1 Lo que hay que traer al <i>jaway</i>	62
Tabla 3 Canto 2 El <i>jaway</i> del pícaro	63
Tabla 4 Canto 3 Para cortar	63
Tabla 5 Canto 4 De agradecimiento	64
Tabla 6 Canto 5 Para cobijar una casa.....	64
Tabla 7 Canto 6 Contra los ricos	64
Tabla 8 Canto 7 <i>Wayra Taki</i>	64
Tabla 9 Canto 8 Gallito	65
Tabla 10 Canto 9 Princesa viajera	66
Tabla 11 Canto 10 <i>Wakra taki</i>	67
Tabla 12 Canto 11 Pájaro	68
Tabla 13 Canto 12 Amiguito paisanito.....	68
Tabla 14 Clasificación de los cantos recopilados.....	85
Tabla 15 Función de los sufijos en los cantos <i>jaway</i>	86

Lista de figuras

Gráfico 1. Esquema de la semiótica plana o plástica	108
Gráfico 2 Líneas y formas del ritual <i>jaway</i>	142
Gráfico 3. Círculos en la parva.....	143
Gráfico 4 Líneas en la formación de voces	143
Gráfico 5 Chumbe del pueblo <i>Kamsá</i>	154
Gráfico 6 <i>K'isa</i> aymara.....	155

Introducción

1. El reto de lo desconocido

Una vez, hace algún tiempo, quizá hace más de una década, pedaleaba por Sicalpa en busca de algún pedazo extraviado del antiguo Riobamba. Los caminos eran confusos, las subidas interminables y el agua se terminaba. En medio de aquel dramático cuadro, era apremiante saber en dónde estaba el camino de vuelta y cuánto faltaba para salir a la vía Panamericana. La soledad del camino nos hacía sentir un vacío en el estómago y una sensación de que no deberíamos estar ahí. De pronto apareció una anciana solitaria caminando con impavidez, vestía una *bayeta* azul y un sombrero blanco redondo de alas cortas rodeado con una gruesa cinta negra. Pensamos aliviados, al fin, alguien para preguntar, pero cuando nos acercamos y expusimos nuestras dudas, la anciana nos respondió en *kichwa*, a pesar de que logramos cazar algunos términos gracias a los *quichuismos* propios del castellano de la sierra centro, no entendimos ni una sola oración completa, ni siquiera el saludo, a pesar de que nacimos a menos de treinta kilómetros de Sicalpa, entonces nos sentimos extraterrestres ¿Será posible desconocer un idioma tan cercano y por el contrario, durante tantos años haber estudiado otra lengua cuyos hablantes se encuentran a miles de kilómetros de aquí?

Con esa conciencia de que la principal barrera sería la lingüística, con hambre de interculturalidad y con los lectores del anteproyecto creyendo que perderíamos nuestro tiempo, nos lanzamos a investigar los cantos *jaway*, una práctica discursiva oral propia de la cultura *kichwa-puruwa* cuya práctica o performance se ejecutaba durante la cosecha del trigo o la cebada. Se tiene noticia de ellos desde antes de la llegada de los conquistadores ibéricos al continente americano, los esposos Costales Peñaherrera, que citan sobre todo al padre Bernabé Cobo y otros cronistas, hablan sobre rituales agrícolas similares que se celebraron durante la siembra en los tiempos incaicos.

En el republicanismo los cantos *jaway* se siguieron practicando en algunas provincias de la serranía ecuatoriana, aunque con algunas variantes en sus nombres, según el relato de los esposos Costales Peñaherrera, se practicaban en: Chimborazo, Imbabura, Tungurahua, Pichincha, Cañar y Bolívar (Peñaherrera y Costales 1995,

21). Es así que antes de 1964, año de la reforma agraria, los cantos seguían vigentes, esto lo constataron los mismos investigadores ya mencionados que en esos años asistieron al ritual y lo describieron en su libro *Lo indígena y lo negro* publicado en 1995. A pesar de su reciente vigencia, la práctica perdió funcionalidad en ciertos lugares y en otros se siguen practicando hasta la actualidad. En el caso del pueblo Cacha se dejó de practicar debido a múltiples factores, entre los más importantes podríamos citar: la extinción de las haciendas, la parcelación de la tierra y el auge de la religión evangélica-protestante.

Según los esposos Costales-Peñaherrera, los *jaway* son mucho más que unos sencillos cantos que acompañaban la cosecha, se trataba de un ritual agrícola practicado por los ancestros del pueblo *kichwa* y utilizados para dar gracias a la divinidad por la cosecha (Peñaherrera y Costales 1995, 16). En la provincia de Chimborazo, según los mismos autores, se componían de los cantos de los cantos de: la mañana, almuerzo y la tarde. Eran dirigidos por un personaje llamado *paki*¹, quién era la voz que dirigía el ritual durante toda la jornada.

En la descripción de los esposos Costales Peñaherrera el ritual-cosecha comenzaba con el *paki* rompiendo el silencio con los cantos que recordaban los amores y las estrellas del pasado (Peñaherrera y Costales 1995, 21), también evocaba a la naturaleza, al espíritu de la cebada o del trigo, de la lluvia, del venado, de la espiga, de manera que, por ejemplo, cantaba las canciones de la Taruguita, de *Ihuilán muyu*. Luego, en la hora del almuerzo las mujeres tendían la *pambamesa*² para servirse cualquier “pobreza” compuesta por “arroz de cebada con coles verdes y nabos” (1995, 23), antes de esto se cantaba la *Muru manguita*. En la tarde el canto era dirigido a las aves, por ejemplo, se relataba la historia del gavilán enamorado. Luego de que fuera terminado el corte, las chaladoras ingresaban a recoger el remanente del grano caído sobre la *chakra* recién cosechada y “van cayendo como saetas rencorosas los versos de sátira al alcalde, al patrón, a las autoridades parroquiales, y no pocas veces al cura” (25), todo esto en tono cada vez más doloroso. Finalmente, aparecía otro personaje, el *chullay*³, quién “conjura los males y

¹ El *Paki* o *pakidor* es la persona que dirige el canto, sabe las estrofas, las guarda en su memoria, los demás participantes del ritual y cantan el coro. Piedad Peñaherrera y Alfredo Costales,

² La *Pambamesa* consiste en compartir los alimentos en una mesa común en la que todos participan y en la que todos se alimentan.

³ Personaje que acompaña al *Paki* y tiene la función de invocar a la deidad.

llama a los dioses” (26). Esta es la descripción simplificada de los esposos Costales Peñaherrera de los cantos *jaway* en poblaciones vecinas a la parroquia Cacha.

Luego de la barrera del idioma, el siguiente reto que nos enfrentamos fue la ausencia de un corpus literario, esto debido a que los cantos no han sido recopilados en Cacha y perdieron funcionalidad por lo que corren el riesgo de perderse, sobre todo porque año a año se han ido borrando de la memoria colectiva y la última generación que fue testigo presencial tiene sobre los sesenta y cinco años. Además, en el campo de los estudios literarios es una expresión artística que no ha sido considerada como tal, es más bien desconocida, igual que muchas otras expresiones de los distintos pueblos y nacionalidades que coexisten en la República que han sido declaradas “folklore” por parte de críticos literarios de cabeza cuadrada, que con una miopía heredada de siglos anteriores, y tal vez con oscuros intereses políticos, han negado el estatus de arte a prácticas discursivas orales propias de pueblos y nacionalidades originarias. Por estos motivos se plantea una investigación de tipo inductiva, que parte de lo particular a lo general, es decir, partimos del trabajo etnográfico de recopilar de los cantos, para organizar un corpus literario, y sobre esta base, en un segundo momento, realizar una lectura que analiza su estética y función social y establece su estatus literario. Las preguntas guías de la presente investigación son: ¿Pueden los cantos *jaway* ser considerados literatura? ¿Cómo es su estética? ¿Por qué eran funcionales en los tiempos de la hacienda? ¿Por qué se perdió esta funcionalidad y dejaron de cantarse?

2. Justificación

En el ámbito de los estudios literarios, expresiones artísticas de otras culturas distintas a la hegemónica, como los cantos *jaway*, o son un tópico poco tratado, o están fuera del canon tradicional entendido según el diccionario de la Real Academia Española como un: “Catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos” (RAE, 2020), esto a pesar de que el Ecuador fue declarado en el artículo primero de su Constitución como “intercultural y plurinacional”. Estar fuera del canon tradicional genera problemas como los encontrados en Cacha, en donde, a pesar de su importancia histórica y patrimonial, no existe un corpus (de los cantos *jaway*) entendido según la misma RAE como un: “Conjunto lo más extenso y ordenado posible de datos o textos científicos, literarios, etc., que pueden servir de base a una investigación”. Es decir, en un contexto bilingüe y pluricultural en el que, según las cifras del Censo del 2010, de cada cien

ecuatorianos que se autoidentifican como indígenas treintaidós pertenecen al pueblo *kichwa-puruwa* (Instituto Nacional de Estadística y Censos s.f., 33), no se ha recopilado un corpus que sirva para el análisis literario, lo que nos obliga a echar mano de la antropología para realizar un trabajo de recopilación-descripción de los cantos para luego proceder a su análisis literario.

¿Por qué recopilar los cantos *jaway* en Cacha? Se eligió a este pedazo de tierra histórica porque es el hogar de un pueblo rebelde que, aguerrido, resistió la conquista tanto inca como española, liderados por los legendarios Duchicelas. Más tarde, también resistirían los atropellos estatales de la época republicana comandados por los líderes de la talla de Fernando Daquilema. No se puede desdeñar que el pueblo Cacha apoyó al general Alfaro en la memorable batalla de Gatazo que consolidó la revolución liberal ocurrida a finales del siglo XIX. Adicional a esto, en 1980, Cacha fue reconocida como la primera parroquia indígena del Ecuador (León Bastidas 2014, 29). También existen consideraciones culturales, algunos cerros de Cacha son sagrados en la cosmovisión andina, se encuentran alineados con el *taita* Chimborazo como el cerro *Alahahuan*, o el centro ceremonial Pucara Tambo en el que todavía se celebran festividades como el *Inti Raymi*. La parroquia Cacha, por lo tanto, posee un importante valor patrimonial, que no siempre es valorado como se debería por parte de la sociedad y el Estado.

¿Por qué recopilar los cantos de una práctica que en Cacha perdió funcionalidad? Estamos hablando de una de las poblaciones pertenecientes a la provincia de Chimborazo que tiene graves problemas como: migración, falta de empleo, desnutrición infantil, pobreza extrema, inseguridad sanitaria, entre otros, por lo que es apremiante proponer acciones que contribuyan a que esta dura realidad cambie, y el factor cultural podría contribuir de manera importante. El turismo, a pesar de los tropiezos de la pandemia, es una industria que está creciendo en los últimos años en todo el mundo, y constituye una actividad económica que, bien manejada, ha contribuido a dinamizar la economía local de poblaciones en situación de extrema pobreza, a la vez que afirma identidades. En el caso de Cacha, como anotamos de manera breve en el párrafo anterior, posee historia y patrimonio que son valiosos, lo que se traduce en un evidente potencial turístico que podría ser aprovechado para reducir las brechas de pobreza y desigualdad. De hecho, el turismo no es una experiencia nueva, desde hace dos décadas se implementó el centro cultural y turístico Pucará Tambo que ofrece un pequeño museo con una muestra de

la historia y cultura de Cacha, además cuenta con hospedaje, alimentación y caminatas históricas a los lugares que aparecen en el patrimonio oral, por ejemplo, la caminata a la cueva de *Atun Aya*, que, según la tradición oral, es un monstruo que habitaba en este lugar. Esta iniciativa turística comunitaria es promovida por parte de la Federación de Pueblos Indígenas de la Nación Puruhá Cacha Fecaipac desde 1994, en la actualidad la administración se encuentra en manos de la familia Duchicela.

En este contexto los cantos *jaway* cobran importancia porque son reconocidos por parte de la misma comunidad como una parte importante de su patrimonio, a tal punto que en el año 2012 se organizó en Pucara Tambo el festival *Sumak jaway*, en el que se recrearon los cantos. Sin embargo, consideramos que estos esfuerzos deben estar acompañados de un estudio más profundo y sistemático que, en primer lugar, recopile todo aquello que se perderá con la partida de la última generación que fue testigo presencial, y, en segundo lugar, se debe realizar un análisis a profundidad de su estética y funcionalidad. Esto servirá, por un lado, para que las futuras generaciones afirmen su identidad, cuenten con un documento que permita recordar las prácticas de los abuelos, y, por otro lado, para que exista un insumo más para poner en valor la cultura del pueblo Cacha, que el turismo sea un pretexto para la dinamización de la economía local, la afirmación de la cultura y la interculturalidad.

En campo estético, los cantos *jaway* nos abren una puerta a una forma diferente de entender la poesía, no solo como una expresión de los sentimientos individuales en el que se refleja el colectivo, como ocurre en la literatura occidental, sino como un vehículo colectivo de conexión con lo sagrado. Su estética, especialmente desde lo performático, no se parece a nada de lo propuesto por occidente, lo que hace resulta aún más interesante, porque permite abrir nuevos caminos que llevan a otra manera de percibir la estética, ampliarla, para lograrlo, este estudio se propone analizar los cantos *jaway* bajo el prisma de paradigmas que pueden ayudar a entender de mejor manera esta práctica discursiva oral.

3. Objetivos

General

- Investigar la función social y estética de los cantos *jaway* en el pueblo Cacha.

Específicos

- Establecer un corpus literario de los cantos *jaway* en el pueblo Cacha.
- Identificar la función social de los cantos *jaway*.

- Analizar la estética de los cantos *jaway*.

4. Metodología

En lo metodológico fue necesario establecer un corte temporal, es decir, los cantos que nos propusimos recopilar y analizar son específicamente los que se cantaban en un contexto de disolución de la hacienda en las décadas de los sesenta y setenta del siglo anterior, porque es hasta dónde alcanza la memoria de los informantes actuales. Luego, el trabajo tuvo dos fases, la primera fue de campo, en la que se obtuvo información de fuentes primarias y secundarias, la otra fue analítica, en la que se sistematizó la información obtenida en la fase anterior.

Debemos remarcar que en la primera fase se nos presentó el reto de un trabajo de tipo antropológico, para lo cual nos apoyamos en la etnografía, una técnica en la que es importante la descripción, alimentarla con detalles que nos aportan los informantes. El primer paso fue acercarnos a la Federación de Pueblos Indígenas de la Nación Puruhá Cacha Fecaipac, para poner en su conocimiento la presente investigación y solicitar el respectivo permiso para trabajar en su territorio. El mismo que fue otorgado en una asamblea de la organización el 23 de abril del 2019, luego de que expusiéramos en castellano ante todos los líderes comunitarios aquel anteproyecto que hasta ese entonces todavía no estaba aprobado de manera formal.

A partir de esta generosa apertura por parte de la dirigencia de la principal organización de base del pueblo Cacha, en especial de la presidenta de ese entonces, la abogada Verónica Tene, el siguiente paso, guiados por la premisa de que los cantos *jaway* se practicaron por última vez en los años de la hacienda, fue realizar un trabajo de tipo etnográfico, utilizando instrumentos como la entrevista de tipo semiestructurada, y priorizando a las personas de sesenta años en adelante para establecer el corpus literario y la descripción de los mismos, con sus detalles y el contexto.

La técnica de investigación utilizada fue la bola de nieve, que consistió en establecer los posibles lugares en dónde se practicaban los cantos *jaway*, se realizó una visita de campo en la que se contactó con un dirigente de la comunidad, este a su vez refirió a una persona mayor de sesenta y cinco años quién fue entrevistada con el cuestionario de tipo semiestructurado, los entrevistados proporcionaron la información que lograron recordar y refirieron a otra persona que conocía sobre el tema. De esta manera se acumuló información tanto en audio y video para, en un segundo momento, analizarla en dos dimensiones, su función social y su estética.

La investigación, por lo tanto, se centró en aquellas comunidades en las que funcionó la hacienda, según las entrevistas son: Cachaton San Francisco, Huagshi, Machangara, San Miguel de Quera, San Antonio de Bashug, Rayoloma y Cacha Chuyuc (Panadero). Además, se aplicó otro mecanismo para obtener informantes. Solicitamos la colaboración de la Escuela de Educación Básica Fernando Daquilema, que nos abrió sus puertas, gracias a la generosidad de su Director y de sus maestros, se envió a los estudiantes de décimo de básica la tarea extracurricular de preguntar a sus abuelos o abuelas sobre los cantos *jaway*, luego, se organizó una exposición oral en clases, los mejores trabajos fueron premiados, y los mayores citados en los trabajos de los estudiantes fueron entrevistados. Al final del camino, la propuesta metodológica fue una minga de memoria y pensamiento comparable a la que describe Miguel Rocha Vivas: “Las mingas de pensamiento se caracterizan por ser trabajos colectivos e intergeneracionales en torno a la memoria, la palabra y la creatividad predominantemente oral y musical” (Rocha Vivas 2012, 40), en nuestra investigación participaron (o al menos esa fue la intención) todas las generaciones para registrar los cantos.

En la fase de campo, con el propósito de establecer el corpus literario de los cantos *jaway*, y de conocer a fondo el contexto histórico, se realizó una investigación en las siguientes instituciones y bibliotecas:

- Biblioteca Municipal de Riobamba
- Biblioteca de la Curia (Catedral de Riobamba)
- Biblioteca de la Casa Indígena
- Centro Turístico Pucará Tambo
- Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador
- Escuela Superior Politécnica de Chimborazo
- Universidad Nacional de Chimborazo
- Universidad Andina Simón Bolívar
- Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Flacso.
- Biblioteca del Padre Modesto Arrieta

La investigación se complementó con la información de uso público obtenida en la web, documentos como el *Plan de desarrollo y ordenamiento territorial de la parroquia Cacha* PDOT, libros digitales, revistas académicas, estadísticas, etc., obtenidos en repositorios digitales de instituciones como el Ministerio de Cultura y

Patrimonio, la Secretaría Técnica Planifica Ecuador, el Instituto Nacional de Estadística y Censos Inec, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo Aecid, entre otras. Todo esto nos permitió ubicar a la expresión cultural en el corte histórico de la disolución de la hacienda en las décadas de los sesenta y setenta, y verificar si existen investigaciones previas sobre el tema en el pueblo Cacha y en las poblaciones vecinas.

En adelante el trabajo de investigación pasó a su fase analítica. Con la información recopilada en el trabajo de campo, se estableció el corpus literario que está acompañado por un trabajo etnográfico de descripción de importantes detalles del ritual que ayudaron a desentrañar significados connotativos en el análisis estético y de la función social. También se procedió a la traducción-interpretación al castellano del corpus con la ayuda de Bélgica Chela, una *kichwa* hablante periodista de Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador. Con esto se cumplió el primer objetivo de la investigación.

Para el análisis de la función social se utilizó el enfoque antropológico lingüístico propuesto por Roseleen Howard-Malverde, consiste en un análisis gramatical y léxico transversal de la estructura narrativa del corpus literario, dentro de este se encuentran las variables: tiempo, espacio, persona, ideología sociocultural e intencionalidad narrativa. Para complementar y nutrir esta metodología analizamos el contexto histórico y las relaciones de poder patrón-campesino del sistema de la hacienda de aquella época, para lo cual realizamos una aproximación teórica utilizando como base la noción de economía moral en el trabajo de Andrés Guerrero en la *Semántica de la dominación* (1991), que en su análisis sobre las fiestas y distribuciones de las cosechas en varias haciendas de las provincias de Pichincha e Imbabura, saca a colación una forma de resistencia sigilosa que forma parte de los códigos de negligencia utilizados por los campesinos para oponerse a la explotación estructural de aquel sistema, esto nos permite entender a la hacienda como un lugar de disputa por los recursos, es decir, como una forma política. También nos apoyamos en la investigación realizada durante los años ochenta del siglo anterior y publicada en 1990 por parte del investigador norteamericano Mark Thurner, quién estudia de la disolución de las haciendas y las luchas campesinas, sobre todo en Gatazo, población vecina de Cacha. Este estudio nos acerca de mejor manera al contexto, nos permite entender las disputas y conflictos que existían en torno a las haciendas y sobre todo conocer las tácticas de resistencia que adoptaron los

campesinos. El concepto de economía moral que nos aporta Elizabeth Mauritz en su disertación previa la obtención del título de doctora en filosofía por la *Michigan State University*, observa en las prácticas culturales de sociedades agrarias, como el *jaway*, por ejemplo, una respuesta comunitaria frente al abuso físico, psicológico y patrimonial por parte del terrateniente, basada en un sentido del bien común, sostenida por las costumbres y tradiciones, que tiene como objetivo provocar arreglos a largo plazo o acuerdos entre grupos desiguales desde el punto de vista económico.

Para analizar la estética de los cantos *jaway* a priori excluimos cualquier canon del arte tradicional llámese este romanticismo, indigenismo, modernismo, vanguardismo o cualquier otro creado y promovido por un puñado de críticos literarios (en el caso de la literatura) que jamás se movieron de su cómodo escritorio para experimentar lo que está más allá de la biblioteca. En su lugar planteamos un análisis en dos dimensiones, musical y literario, sobre la base de modelos que se ajustan a la estética propia de la cosmovisión andina y de la nacionalidad *kichwa-puruwa*.

La primera entrada para entender esta “otra” estética en su dimensión musical es oponerla a la noción tradicional planteada y promovida desde el estado-nación, para lograrlo, recurrimos a la base teórica establecida en libros de Mario Godoy: *La nación, el nacionalismo y la música nacional* (2014) y *Música Puruhá: Chimborazo carnaval* (2016), luego de constatar la exclusión de los *jaway* del canon tradicional, Godoy los ubica en el estatus de género musical.

Para el análisis en su dimensión de expresión artística literaria nos apoyamos en la oralitura por un lado y en la tensión entre canon y corpus planteada por el pensador argentino Walter Mignolo por otro. Según Miguel Rocha Vivas la oralitura es un tipo de literatura que se caracteriza por el apareamiento de la voz propia de los pueblos originarios, que deja a un lado el papel pasivo de informante que tenía en la etnoliteratura, para, apropiado de la cultura occidental, del alfabeto de los conquistadores, elaborar sus propios textos. Esta noción propuesta por parte del escritor mapuche Elicura Chihuailaf, así como las lecturas de tejidos y otros textos (todos alejados de la escritura) de Verónica Cereceda en el capítulo Aproximaciones a una estética andina: de la Belleza al Tinku, del libro, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (1987), nos permiten advertir una tensión entre canon y corpus, entre la literatura tradicional escrita, canonizada, de lengua hegemónica apoyada por

el aparataje estatal frente al corpus de expresiones orales discursivas como los cantos *jaway* de lenguas minorizadas producidas por pueblos subordinados, Walter Mignolo advierte esta tensión y toma la posición de que los estudios literarios “se concibe más como un corpus heterogéneo de prácticas discursivas y artefactos culturales” (Mignolo 1994, 25) lo que es inclusivo y permite advertir esas otras estéticas y ubicarlas en el lugar que corresponde. Finalizamos leyendo los cantos *jaway* bajo la lupa de la noción de belleza y mediación planteada por Verónica Cereceda que permite entender el nivel más abstracto del plano de contenido del ritual, es decir, entender a fondo el contenido de esta práctica discursiva oral.

5. Contexto socio-cultural de la parroquia Cacha

A pesar de que su historia que puede ser contada desde antes de la llegada de los incas a territorio *puruwa*, la comunidad Cacha fue reconocida de forma legal por el Estado ecuatoriano en el gobierno del presidente Jaime Roldós Aguilera el 25 de abril de 1980, en el Registro Oficial número 315, acuerdo Ministerial 1147 del Ministerio de Gobierno (León Bastidas 2014, 321). Este reconocimiento histórico tardío convirtió a Cacha en la primera parroquia indígena reconocida en el Ecuador.

Demografía

Según el censo del 2010 en el Ecuador se registró una población total de 14'483.499 de habitantes (Instituto Nacional de Estadística y Censos s.f., 11), la misma fuente señala que siete de cada cien ecuatorianos se autoidentifica como indígena, lo que se traduce en una población de 1'018.176 personas distribuidas en todo el territorio, pero con una mayor concentración en la provincia de Chimborazo, que registra una población del 17,1% (s.f., 52) identificada en su gran mayoría como *kichwa-puruwa*.

La migración es un fenómeno social que se presenta en Cacha, mientras que el cantón Riobamba incrementa su población en alrededor de 12.000 habitantes, si se compara el censo del 2001 frente al del 2010, en el mismo periodo de tiempo, la parroquia Cacha registra un descenso de alrededor de 100 personas. Para el 2015, la población que era de 2.841 habitantes, según la proyección del INEC, con una tasa de crecimiento demográfico negativo del 2,82%, para el 2020 descendería a 2.462 habitantes.

A pesar de estos datos oficiales, y según el trabajo de campo para la construcción del PDOT del Gobierno Autónomo Descentralizado GAD de Cacha, la población en el 2015 es de 5.446 habitantes, es decir, 2.605 personas más de las

proyectadas por el INEC, esto tal vez podría ser porque gran parte de la población de Cacha es flotante, es decir, trabaja en otras ciudades, pero regresan de manera constante. Un ejemplo de esto es la ex presidenta de la Fecaipac, Verónica Tene, quien residía en Quito, pero regresaba casi todos los fines de semana para cumplir con su rol al frente de la organización. En el siguiente cuadro se presenta la población registrada por comunidad en el 2015, según el trabajo de campo realizado para la construcción del PDOT:

Tabla 1
Demografía de la Parroquia Cacha

Comunidad	Niñas	Niños	Mujeres	Hombres	Total
Machangara	17	11	56	55	139
Obraje	38	41	155	158	392
Huagshi	25	38	108	85	256
Cachaton	12	22	130	134	298
Rayo Loma	18	11	85	79	193
Shihuiquis	32	37	173	164	406
Verdepamba	9	10	59	54	132
Bashug	6	4	20	21	52
Pucara Quinche			152	173	325
Cruzada Hualiquis	20	24	83	84	211
Murugallo	15	14	31	34	94
San Pedro	14	19	78	75	186
Chuyug	79	81	282	304	746
Quera	46	32	158	139	375
Lemapamba	21	32	85	114	252
Gaubug	12	23	87	88	210
Casa Loma	37	36	336	335	744
TOTAL			2707	2739	5446

Fuente GAD P Cacha

Elaboración. GAD P Cacha

Existe un alto porcentaje de mayores a sesenta y cinco años, la proyección es que para el 2020 los adultos mayores constituirán el grupo etario más numeroso. Mientras que se considera una población económicamente activa de 1.185 personas, según el PDOT 2015. La falta de oportunidades laborales es la causa principal de la migración, un ejemplo es que solo existen cuatro tejedores que producen los tradicionales ponchos rojos (Gobierno Autónomo Descentralizado de la Parroquia Cacha 2015, 59). Según la misma fuente, la pobreza ha tenido altibajos en los últimos años, para el año 2010 registró un 72,21%, y la pobreza extrema un 34,88%, si se compara con el 2005, implica una caída del 12,04% en pobreza y de un 19,48% en pobreza extrema. A pesar de ello, la proyección para el 2020 no es optimista, la pobreza aumentará en un 6,5% y 5,08% en pobreza extrema si se compara con el 2010.

Límites

Según la actualización del PDOT del GAD Cacha, sus límites políticos – administrativos son: al Norte la comunidad Chípate Alto; al Sur las comunidades Pardo, San José, parroquia Santiago de Quito, comunas de Alabado Grande, Monjas Alto; al Este las comunidades de Tungurahuilla, Tzalarón y parroquia de San Luis; al Oeste Gatazo Chico, Murunguil, Curiquinga, Rinconada, Gatazo Zambrano, Alchabug y Santo Domingo de Ugshapamba (Gobierno Autónomo Descentralizado de la Parroquia Cacha 2015, 20).

Comunidades

El GAD P de Cacha está conformado por las siguientes comunidades: Amulá Shiguiquis, Amula Casaloma, Amula Grande, Amula Rayoloma, Amulá Cruzada Hualiquiz, Cacha Chuyuc, Cacha Obraje, Cacha Cauñag, Cachaton San Francisco – Hatun Kacha, Gaubuc, Cacha Huagshi, Kalwachi Lima Pamba, Cacha Machangara, Pucara Kinchi, San Miguel de Quera, San Pedro, San Antonio de Muru Gallo, San Antonio de Bashug, San Antonio de Shilpala, Verdepamba.

En este punto es importante hacer una distinción necesaria. El Estado ecuatoriano reconoce al Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial – GAD P de Cacha con diecinueve comunidades, sin embargo, la comunidad Cacha, a través de la Fecaipac, registra como ancestrales a treintaidós, trece más de las señaladas en el PDOT 2015. Entre las que no son reconocidas por el GAD P Cacha están: Agua Santa, San Francisco de Asís (Makshi), San Blas, Bashalán, Pulshi, San Juan de Pallu, Chakan Kalwachi, Tawkán (León Bastidas 2014, 200).

Idioma

Según el censo del 2010, en el pueblo *puruwa* entre cuarenta y cincuenta y nueve de cada cien personas que se autoidentifican como indígenas hablan su idioma propio, es decir el *kichwa* (Instituto Nacional de Estadística y Censos s.f., 52). Hay que remarcar que la provincia de Chimborazo, junto con Esmeraldas, es en donde se concentra la población que mayoritariamente mantiene su idioma, lo que nos ratifica el bilingüismo del pueblo *kichwa-puruwa* y la importancia de Cacha como una de las comunidades que conserva *kichwa* hablantes y que tienen unas profundas raíces culturales arraigadas desde tiempos preincas.

Educación

En la parroquia Cacha, según la actualización del PDOT 2015 hasta antes de la reforma educativa implementada por parte del Gobierno en año 2012, existían

veintinueve centros de educación, luego se redujeron a cinco, todos pertenecen al Sistema de Educación Intercultural Bilingüe, lo que nos demuestra la alta tasa de *kichwa* hablantes en el territorio. Estos centros educativos prestan sus servicios a una población en edad escolar de 882 estudiantes. La reducción de los mismos dificultó la asistencia a la escuela de niños, niñas y adolescentes, que en muchos casos, viven lejos de los lugares destinados por el Gobierno para su educación (Gobierno Autónomo Descentralizado de la Parroquia Cacha 2015, 62). Por este motivo, según el PDOT 2015, una gran cantidad de jóvenes han optado por asistir a planteles educativos en Riobamba, lo que constituye otra fuente de migración.

El analfabetismo, según el censo 2010, estaba por el 45,74% en la parroquia Machángara, la cabecera parroquial. Por su parte, el índice de escolaridad en la misma parroquia se ubica en el 91,31%, existiendo, como se puede apreciar, una brecha del 8,69%, lo que implica, según la misma fuente, “una de las menores tasas de asistencia en las edades entre 5 a 14 años” (Gobierno Autónomo Descentralizado de la Parroquia Cacha 2015, 66).

Salud

La parroquia Cacha presenta la tercera tasa más alta de mortalidad infantil si se compara con las demás parroquias a nivel cantonal, según el PDOT 2015, la cifra es de 49,02 por mil nacidos, cuando en Riobamba es de 12,12 (Gobierno Autónomo Descentralizado de la Parroquia Cacha 2015, 69), es decir, la tasa corresponde a un 39,9 más que Riobamba, a pesar de que la ciudad se encuentra apenas a quince minutos en vehículo. La parroquia cuenta con centros de salud en la cabecera parroquial Machangara, Huagshi, Pucara Quinche, San Miguel de Quera y Panadero. Según la misma fuente, el servicio cuenta con un médico general que trabaja de lunes a viernes ocho horas, en caso de emergencia o de atención especializada, los pacientes deben trasladarse a la ciudad de Riobamba.

La desnutrición infantil es otro grave problema que afecta a la población de Cacha. En general, la provincia de Chimborazo lidera los índices de desnutrición infantil a nivel nacional con el 48,8%⁴. A nivel cantonal, Cacha es la tercera parroquia con el nivel más alto de desnutrición en niños de 1 a 5 años, con el 29% y es la segunda en menores de un año con el 16% (Gobierno Autónomo Descentralizado de la Parroquia Cacha 2015, 72). Si estos datos se comparan con los

⁴ Este dato fue obtenido de la página oficial del observatorio Objetivos de Desarrollo Sostenible ODS, disponible en <https://odsterritorioecuador.ec/objetivo-2-hambre-cero/>

del Cantón Riobamba, es 20% más en niños de 1 a 5 años, y 14% más en niños menores de un año.

Patrimonio cultural

En la comunidad Cacha existe un patrimonio intangible de gran riqueza, este consiste en su cultura manifestada en fiestas, organización social, lengua, tradición oral, gastronomía, medicina ancestral, vestimenta, costumbres, cosmovisión, etc. En cuanto al patrimonio tangible, a pesar de la percepción general de que es “limitado” (Gobierno Autónomo Descentralizado de la Parroquia Cacha 2015, 73), existen lugares consolidados como Pucara Tambo y otros de gran interés como el lugar del nacimiento de Fernando Daquilema en la comunidad San Miguel de Quera, o el sitio en donde vivían los antiguos líderes de la región los Duchicelas en la comunidad Pucará Quinche, además, vasijas de barro antiguas, vestigios arqueológicos, etc., que requieren que se los estudie a profundidad y se los ponga en valor.

Fiestas

Las fiestas demuestran las fuertes raíces culturales preincas de la comunidad Cacha, así, por ejemplo, la principal es la del señor de *Alajahuan* en carnaval, el mundo andino se celebra en el *pawkar raymi*. *Alajahuan* según Botero es un cerro sagrado ubicado a dos kilómetros del centro parroquial, ha seguido siendo considerado como *waka* desde tiempos antiguos hasta la actualidad, sobre el cerro se construyó un templo católico, lo que también es un indicio del fuerte sincretismo cultural presente en la cosmovisión Cacha. La fiesta consiste en una romería en la que participan cientos de personas, es acompañada con música tradicional e incluso con los versos de los cantos *jaway* durante la celebración de la misa, una práctica al parecer reciente, según Botero que cita una entrevista de Naranjo: “Viene música, la que tocan en los pueblos y la que tenemos los indígenas que tocamos guitarra, flautas, pingullos, cornetas. Así vienen las comunidades. Si se canta el *Jawaylla* en quichua, en el rato de misa, en la celebración” (Botero Villegas s.f., 10). Nótese una vez más el sincretismo y cómo los cantos *jaway* se refuncionalizan en otros espacios fuera del tema agrícola.

Vestimenta

La vestimenta del pueblo Cacha es un elemento importante de su cultura. La mujer sujeta su cabellera con una cinta llamada *akcha watana* (León Bastidas 2014, 133) de diversos diseños y vivos colores, todos ellos inspirados en la naturaleza, las montañas, los animales, etc. Su confección (al igual que toda la vestimenta Cacha) es

a mano, usando como materia prima lana de borrego, en telares de cintura. Con la misma técnica se confeccionan las fajas o *chumbi* que son utilizadas para ceñir la cintura de la mujer. La vestimenta también está conformada por un anaco y una bayeta, el primero es azul oscuro o negro y la segunda es un manto, del mismo color del primero, que cubre espalda y hombros.

La vestimenta del hombre consiste en poncho rojo, pantalón, camisa, sombrero blancos y *kushma*. Existen distintos tipos de ponchos que son utilizados en los diferentes contextos de la vida cotidiana. El más conocido es el coco o Cacha poncho, cuyo diseño consiste en una sucesión de *chakanas* o también llamada cruz andina, este es utilizado en eventos solemnes (León Bastidas 2014, 139). Otro tipo es el de luto o *huañuy* poncho, es de color azul oscuro y blanco, con franjas rojas y bordes rosados, el rojo representa la sangre y la tierra, el blanco el espíritu, el negro el *uku pacha*, mientras que el azul y blanco el *jawa pacha* o *hanan pacha*, el mundo de arriba, donde descansan los espíritus (2014, 139). Otros tipos son el *jirga* poncho, de uso no formal, cotidiano, también el de rayas y el *sikita*, utilizado por los jóvenes en el proceso de buscar pareja.

Cosmovisión

La *chakana* o cruz andina es un elemento importante en la cosmovisión del pueblo Cacha, como observamos está presente en su vestimenta más formal. Según León Bastidas, la *chakana* tiene un origen milenario, simboliza una especie de puente cósmico entre “la sociedad, la naturaleza y los seres sobrenaturales” (León Bastidas 2014, 149). Siguiendo al mismo autor, que recordemos es oriundo de Cacha: “la Chakana es un elemento ordenador de la sociedad andina” (2014, 147). Se trata de un símbolo de carácter polisémico, en el centro está representado el vacío, lo insondable, los bordes escolares son el principio armónico de todas las cosas. Se obtiene de la elevación a la segunda potencia del número siete, su interpretación, según el mismo autor, al menos tiene diez posibilidades, desde los cuatro elementos principales de la vida, hasta principios como *Ama killa*, *Ama llulla*, *Ama Shuwa* y *Ama ishkay yuay*.

Capítulo primero

Los cantos *jaway*, una práctica cultural en los tiempos de la hacienda

1. Contexto histórico y características de las haciendas en el pueblo Cacha.

La hacienda nació en la época colonial luego de que en 1721 se extinguiera la encomienda de forma legal, según Godoy Aguirre, “Dando paso a la consolidación de la ‘hacienda’” (Godoy Aguirre 2014, 3). Estas, en su gran mayoría, pertenecían a un puñado de terratenientes que dominaron la producción de alimentos en la sierra centro, y la siguieron dominando durante la primera mitad del siglo XX. Para hacernos una idea, según Mark Thurner, autor quién investigó el tema de la disolución de la hacienda y luchas campesinas en la provincia de Chimborazo, establece de manera documentada: “De acuerdo al primer censo agrícola del Ecuador [1.954] el 1% de las haciendas de Chimborazo controlaban el 64% de tierras cultivables”, (Thurner 1990, 80), esto, según la misma fuente, incluiría a trescientas veinte haciendas con una extensión superior a cien hectáreas.

La dinámica de producción de la hacienda propiciaba una serie de manifestaciones culturales por parte de los peones campesinos, en su gran mayoría de la nacionalidad *kichwa-puruwa*, quienes trabajaban para producir en condiciones de explotación indignantes, según Thurner, que cita a Sylva, de tipo “sub-capitalista” (1990, 75), con esto, el autor quiere decir: “la existencia del manejo de trabajo racionalizado bajo el sistema de salario [...] y la reproducción de jerarquías rituales basadas en las relaciones de producción y el acceso diferencial a los recursos de la hacienda” (75). Esta “reproducción de jerarquías” obligaba a los campesinos a resistir utilizando recursos culturales propios de la cosmovisión andina, como lo propone Mauritz en su concepto de Economía Moral, un ejemplo es el *Maki mañachi*, una práctica de reciprocidad sobre la que se asentaba el *jaway*, según el autor *kichwa-puruwa* Pedro Janeta, consistía en prestar la mano para cumplir con alguna tarea agrícola, a cambio quién recibía el favor “quedaba comprometido” para devolverlo (Janeta Janeta 2015, 130), en este caso debía hacerlo el patrón como lo describiremos más adelante.

Este tipo de relación laboral, así como la dinámica de propiedad de la tierra, fueron alterados cuando entró en vigencia la reforma agraria. Previo a esto,

recordemos que en el contexto latinoamericano había estallado la Revolución Cubana en 1959, por lo que, en lo local se temía levantamientos indígenas motivados por la injusta estructura de propiedad de la tierra, por estas “amenazas”, en 1961 el Estado firmó un acuerdo liderado por los Estados Unidos llamado Alianza para el Progreso, en el que se estableció que los países firmantes debían ejecutar una reforma agraria integral que, según pudimos constatar en varios autores, fue el inicio del fin de la época de la hacienda. Según señala Thurner, esta reforma “A los huasipungueros o a los servidores de los terratenientes se les da un título legal por los huasipungos, parcelas 1 – 4 hectáreas usualmente localizadas en las tierras marginales de la hacienda” (Thurner 1990, 83-84). Los cantos que recuerdan los informantes, tal como lo planteamos en el corte temporal, se practicaron en este contexto de disolución de la hacienda, en el que existían una lucha de resistencia diaria por parte del campesino.

Los dueños de las haciendas aún son recordados por los actuales habitantes de Cacha, José Yaguachi de la comunidad Cachatón San Francisco, cuando ayudaba en la cosecha cantando el *jaway* recuerda: “El dueño de la hacienda era Juan Moreno” (*Entrevista 1 Sr. José Yaguachi* 2019). En la comunidad Huagshi, Pedro Morocho, el primer Teniente Político de Cacha, nos confirma su nombre, se llamaba Juan Emilio Moreno y su esposa era Rosa López. Cuando preguntamos por el lindero, Morocho señala con su mano derecha el límite de su comunidad, “allaaa...” dice, expresando con su voz que la hacienda tenía una gran extensión. El anciano también nos cuenta que cuando fue disuelta la adquirieron nueve comuneros, entre los cuales estuvo su padre.

Otro sector importante de Cacha en el tiempo de la hacienda fue San Miguel de Quera, esta comunidad, de la que era oriundo Fernando Daquilema, era propiedad de Antonio Álvarez según Raimundo Morocho que conversa con nosotros en su casa junto a la iglesia. La familia Álvarez vivía por el sector del mercado la Merced, los peones de la hacienda tenían que dejar los productos de la cosecha en el domicilio de la familia: “Ahora hay carro, antes a cada persona nos daba habas, papa, cebada, cuanto que sabía salir [...] eso se fueron cargado, rogando burrito, llegaba a Riobamba, abajo en la plaza de las Mercedes creo que es, allá, más allacito, vivía el dueño del terreno hacendero, los patrones, allá fueron cargados, allá fueron con burros”(R. Morocho 2019). De esta manera recuerda Raymundo Morocho cómo en

ese tiempo bajaban a Riobamba a entregar los productos en la casa de la familia Álvarez.

A nuestras espaldas nos acompaña una constante que estará con nosotros durante toda la investigación, una hermosa panorámica de la ciudad de Riobamba en la que al mismo tiempo se distingue, entre otras construcciones representativas, el edificio del hospital del Instituto Ecuatoriano de Seguridad IESS, el estadio Olímpico Dr. Fernando Guerrero Guerrero, la basílica del Sagrado Corazón de Jesús y, sobre todo, la ancha pista de aterrizaje del aeropuerto sin aviones. Con gestos y ademanes Raimundo Morocho nos recuerda los límites de la hacienda: “Más antes, desde aquí hasta la quebrada, de aquí para allá [señala moviendo la mano derecha] todo esto era sector [...] quinta era, medio hacienda, ahí sabían hacer *jaway* [...] todo este sector, hasta arriba la cementera todo, hasta allá atrás era hacienda, acá había la casa de la hacienda para guardar grano también [...] atrás de la iglesia” (R. Morocho 2019). Raimundo Morocho señala el monumento de Daquilema que está en su comunidad, revela que ahí existía una construcción en la que almacenaban los productos luego de la cosecha.

Este era un contexto en el que, como no puede ser de otra manera, también participaba la Iglesia Católica a través de sus catequistas y sus propiedades, como lo relata Pedro Morocho: “Por los caminos andaban los señores catequistas, ellos a nosotros nos preguntaban, a ver, hijo de quién eres, decíamos nosotros de tal persona, a ver aquí tienen que rezar padre nuestro, en dónde que encontraba hacía rezar el padre nuestro”(Entrevista 2 Sr. Pedro Morocho 2019). La Iglesia Católica, como es bien conocido, era también un importante terrateniente, según el mismo informante nos cuenta: “Una temporada me fui dos días a hacienda de Pallo, arriba [...] el mayordomo andaba a decir que vengan a trabajar. En esa temporada no me acuerdo cuánto era el pago, pero era mínimo [...] el Moreno pagaba, el padre Ramírez no pagaba”(P. Morocho 2019). En este relato Pedro Morocho nos revela que en su momento trabajó para la hacienda de un sacerdote, y este no le pagaba en dinero, sino con otro método que describiremos más adelante.

Una pregunta que nos hicimos de manera constante durante la investigación fue ¿Por qué el ritual se practicaba en las haciendas y poco o nada fuera de ellas? De hecho, nuestra hipótesis inicial fue que este fenómeno se manifestaba sobre todo en comunidades que fueron haciendas, Pedro Orta comenta que el *jaway* se practicaba en: “San Miguel de Quera, Amulá Casaloma, Panadero, más antes casi por todo lado

mismo”(Orta 2019). Luego de esta afirmación, y de conversar con los mayores de comunidades como Cacha Obraje, en donde no existieron haciendas, confirmamos que los cantos *jaway* se practicaron sobre todo en las comunidades en las que existió una. En general, como se puede apreciar, el contexto para los campesinos en Cacha era difícil, trabajaban a cambio de una paga irrisoria, a veces monetaria, a veces no, mientras que la tierra estaba en manos de unos pocos privilegiados.

2. Descripción y caracterización de los cantos *jaway* en el pueblo Cacha.

A lo lejos, el horizonte ofrece una panorámica impresionante de Riobamba, sin embargo, estamos en un cementerio a más de tres mil metros sobre el nivel del mar. Lo que parece una escena surrealista más que un lugar para iniciar la investigación sobre los cantos *jaway* es el cementerio de la comunidad Cachatón San Francisco. Aquí fuimos citados los cuatro, el investigador, su cámara, los autores que le preceden y el lector del presente texto, por parte de José Yaguachi, presidente de la comunidad, para conversar sobre el tema propuesto. Ahí lo encontramos en la minga, limpiando el campo santo junto con otros miembros de la directiva. Conversamos con él dentro del cementerio, lo primero que manifiesta ante nuestra inquietud es que el: “*Jaway* viene en el tiempo de cosecha, hay portadores y cargadores y otros hacen parva, hay un tipo de mayordomo que vigilaba a los trabajadores [...] se clasificaban, los que no cantaban *jaway*, salían a cargar, los demás cortaban la cebada [...] el Paqui tiene que dar la pausa”(Entrevista 1 Sr. José Yaguachi 2019). Estas palabras nos revelan que en la minga no todos cantaban el *jaway*, había un grupo que era el coro de cortadores, que cosechaban la gramínea mientras que los demás tenían otras funciones como preparar el terreno para la parva, cargar la espiga cortada hacia el lugar de la trilla.

En la parte baja de Cacha se encuentra el Centro Educativo Comunitario Intercultural Bilingüe Fernando Daquilema, a donde acudimos con la iniciativa de preguntar a los abuelos a través de sus nietos sobre los cantos *jaway*, a la vez que los adolescentes se acercarían a sus tradiciones y nosotros aumentaríamos el número de informantes, en lo que pretendió ser una minga de la memoria. Tuvimos la amable acogida de nuestra propuesta por parte de su Director. Fue así como explicamos a los estudiantes del único paralelo de décimo de básica qué eran los cantos *jaway*, y les encargamos la tarea de preguntar a sus abuelos, o cualquier persona mayor que conozcan, y que haya presenciado los cantos. El resultado fue menos satisfactorio del que esperábamos, apenas un estudiante hizo su tarea a conciencia, sin embargo, valió

la pena, porque nos condujo a Pedro Orta, el abuelo de aquel estudiante a quién estaremos agradecidos por siempre. El señor Orta nos recibe en su casa en la comunidad de Machángara, la cabecera parroquial, es una tarde placentera de sol radiante, las gallinas cacarean, los cuyes asustados corren dentro de su cuyera. Ante nuestra primera inquietud de cómo recuerda los cantos *jaway* el mayor nos cuenta:

Un señor llamado *pakidor*, ese hacía cantar *jaway* a los demás, cuando él cantaba oyendo eso, los otros seguían cantando, seguían cantando y luego después, cuando acababan de cantar, gritaban, nombrando a los cerros de Chimborazo, Tungurahua, el Altar, así recordando todo eso, el nombre de los cerros, gritaban, decían [cantando] ahaaaa ayyyyy carajo ¡*jaway*! Decían, así pasaban las cosechas los tatarabuelos (Orta 2019).

Para Pedro Orta el *jaway* significa: “La cosecha, cada año llega para recoger los granitos que Dios ha dado, agradeciéndole en primer lugar a la *Pacha Mama*, luego a Dios, agradeciéndole, recogiendo los granitos, decían gracias Dios, gracias papito Dios” (Orta 2019). En este testimonio se ratifica que una de las funciones que cumplían los cantos *jaway* era el agradecimiento a la deidad, un vehículo para acercarse a la *Pacha Mama* y a Dios, para expresar gratitud por el alimento cosechado. En la misma entrevista, más adelante, Pedro Orta nos cuenta: “Así, agradeciéndole a Dios, ese contento, esa alegría, viendo los granitos que están una maravilla, eso significaba”(Orta 2019). Como apreciamos en el testimonio de Pedro Orta, además de agradecimiento, los cantos también expresaban “alegría” por la cosecha, algo llamativo si se tiene en cuenta el difícil contexto en el que se practicaban. Esta sensación de alegría que sentían al cantar el *jaway* nos ratifica con su testimonio el *pakidor taita* Lorenzo Janeta: “Alegre, contento sabíamos cosechar la cebada [...] cada media hora, sabe parar y gritar [...] nosotros alegres cantábamos”(Entrevista 4 Sr. Lorenzo Janeta 2019).

La tarde está cayendo, a lo lejos el *taita* Chimborazo cambia su color a pálido rojizo, rosado, la entrevista con Pedro Orta concluye, apagamos la grabadora. Acostumbrados a que nos digan que no, hacemos la pregunta final protocolaria que formulamos a cada entrevistado: ¿Conoce usted a algún *Pakidor*? Por supuesto, afirma entusiasmado, Lorenzo Janeta se llama, vive acá no más. Nosotros abrimos los ojos de asombro y alegría, trata de explicarnos los polvorientos y serpenteantes caminos de Cacha, nosotros sabemos que nos vamos a perder, como ya nos pasó algunas veces, de modo que, abusando de su confianza, le pedimos que nos lleve a casa del *Pakidor*, accede con una amabilidad que jamás olvidaremos.

Fue de ese modo como llegamos la primera vez a casa de *taita* Lorenzo Janeta, el camino era de tierra, daba la sensación de andar por un *chakiñan*. Parecía improbable encontrarse con alguien, de cuando en cuando aparecía una casa esporádica y tuvimos esa misma sensación de vacío en el estómago. De pronto, en una de esas casas improbables, Pedro Orta nos dice aquí es, bajamos de la camioneta. La casa del *Pakidor* no era la que habíamos visto junto a la vía de segundo orden, había otra que estaba incrustada en la mitad de una loma, de manera que trepamos hasta que llegamos en algo más de cinco minutos. Un poco agitados, tocamos la puerta, no encontramos a nadie más que animales de granja corriendo por doquier y una radio sonando a todo volumen. Fuimos a dejar a Pedro a su casa en Machángara. Luego regresamos tres veces en días distintos sin encontrar a nadie. Hasta que un día de buena estrella encontramos a la nuera del *Pakidor*, a quién le informamos de nuestro propósito, e indicamos nuestras credenciales. Nos citó para después de dos días.

Puntuales llegamos a la cita con el *Pakidor* Lorenzo Janeta, nos sorprendemos al ver a su nieto, quién nos recibe con amabilidad, saludamos, acomodamos los equipos, ponemos en orden las ideas y los apuntes. La entrevista comienza, le preguntamos ¿En qué consistían los cantos *jaway*? Nos habla en *kichwa*, no entendemos mucho de lo que nos dice, recordamos una vez más el reto comunicativo y metodológico que implica investigar los cantos *jaway* en un contexto bilingüe, el anciano se siente más cómodo hablando su lengua materna, por suerte su nieto estaba presente y le pedimos que nos traduzca ¿Qué hubiera pasado si no estaba él? Esta reflexión pasa de manera breve por nuestra cabeza mientras el *pakidor* nos cuenta su experiencia:

Antiguamente, cuando en ciertas partes de la parroquia Cacha había haciendas donde que regaban cebada, y el momento de la cosecha el mayordomo tenía que hacer trabajar a los peones, quince, veinte o veinticinco, depende de la cantidad de peones que hay, y con esa gente, en el momento de la cosecha les cantaban *jaway*, y también había un bocinero que tocaba durante la cosecha y en los momentos de la cosecha seguían repartiendo la chicha de jora [...] eso repartían” (*Entrevista 1 Sr. Lorenzo Janeta* 2019).

Taita Lorenzo Janeta es un anciano de estatura pequeña, en su cabello se pintan algunas canas, en su barba rala de tipo candado se pueden apreciar muchas más. Mientras nos traduce, su nieto manifiesta que no conoce el texto de los cantos, respondemos que tenemos información de que son doce y que justamente esa es nuestra inquietud, así que le preguntamos al *Pakidor* que nos responde: “*Jawayka*

gallomanta, wakramanta, soltera loca manta, wayramanta” (Entrevista 1 Sr. Lorenzo Janeta 2019), entonces canta unos versos dedicados al *wayra*, se escucha afinado, no podemos evitar preguntarnos ¿Cuántos años pasó desde la última vez que este *Pakidor* cantó el *jaway*? Su familia lo mira como si nunca hubieran sabido que cantaba.

En nuestros primeros sondeos en Cachatón, Machángara y Obraje, nos informan que una de las comunidades en donde se practicaban los cantos *jaway* era Huagshi, así que nos encaminamos hacia ese lugar sin conocerlo, cuando nos perdemos usamos la red virtual si la señal lo permite, sino recurrimos a preguntar a la primera persona que encontramos al lado del camino. Y así fue como un domingo de mucho viento llegamos a nuestro destino. Preguntamos por el presidente, nos recibió con amabilidad en la casa comunal, pero sabía poco o nada sobre el tema de investigación. Sin embargo, nos da un nombre, Manuel Janeta, nos dirigimos hacia su casa, se trata de un joven graduado de Técnico en Turismo que alguna vez investigó sobre el tema. De inmediato nos refiere a Pedro Morocho, anciano de su comunidad quién fue el primer Teniente Político de la parroquia Cacha. Caminamos menos de quince minutos por el camino principal hasta que llegamos a una humilde vivienda, desde el patio se aprecia Riobamba. El anciano nos recibe con deferencia, sobre todo gracias a la compañía e intervención de Manuel. *Taita* Pedro Morocho, al percatarse de la cámara, y por consejo de su esposa, va a buscar su poncho formal y su sombrero nuevo. Una vez que está vestido de gala nos cuenta que la última vez que cantó el *jaway* fue hace aproximadamente sesentaicuatro años. Es decir que, al menos en Huagshi, se practicaron hasta la década del 50 del siglo anterior. Pedro Morocho tiene el cabello plateado, y la piel llena de arrugas, habla con claridad y lucidez. Una vez que se acomoda frente a la cámara le preguntamos por su experiencia en la práctica de los cantos *jaway*:

Antes como era hacienda, que exigían por pasto, exigían por lo que hay la hacienda, entonces en eso, los mayordomos de la hacienda nos notificaban que ya tenemos que salir a colaborar con la hacienda, a cortar la cebada, el trigo, bueno todo grano que había, entonces ahí la cosecha fue con *jaway*, había una persona que dirigía, esa persona dirigía cada dos estrofas, y después seguíamos todos los que estábamos en las cosechas, estaban desde veinte, veinticinco a treinta personas, entre hombres y mujeres y cantábamos el *jaway* (Entrevista 1 Sr. Pedro Morocho 2019).

Cuando indagamos sobre San Miguel de Quera, lo que nos llamó la atención fue que era la comunidad de Fernando Daquilema. Preguntándonos si todavía existirá la casa del legendario personaje, subimos por estrechas vías lastradas, las mismas

que eran de tierra cuando de adolescentes las recorriamos en bicicleta, ahora, algunas veces están cubiertas con asfalto o adoquín, otras siguen siendo de tierra. Apenas nos cruzamos con un par de carros, el satélite no sirve, no hay a quién preguntar. Llegamos a una comunidad cuyo nombre desconocemos hasta el día de hoy. Preguntamos, nos informan que ya nos pasamos, teníamos que entrar por el desvío de más abajo. Regresamos como diez minutos y esta vez encontramos el camino correcto. Apenas llegamos preguntamos por el presidente de la comunidad, un adolescente, que está junto al monumento a Daquilema, señala con el índice de su mano derecha una casa junto a la iglesia. Desde Quera se aprecia otra panorámica de Riobamba tan extraordinaria que nos obliga a detenernos unos minutos para atrapar el momento. Luego, nos acercamos a la casa que señaló el adolescente, nos informan que el presidente viaja de manera frecuente a Guayaquil, es difícil encontrarle. Cuando regresábamos desanimados y con las manos vacías, como pasó algunas veces, aparece con su azadón sobre el hombro el papá del presidente, *taita* Raimundo Morocho Paguay, quién nos interroga, respondemos con el guion que de tanto repetir ya sabemos de memoria, el anciano se entusiasma, aprovechamos para pedirle que nos colabore y accede. Le preguntamos cómo recuerda los cantos *jaway*, nos cuenta:

Un *pakidor* sabía haber, él primero y después que anda siguiendo, cortando cebada, con un acialcito, con eso le hace [cantando] *jawaywa, jawaywa* [en ese momento, su esposa, nueras y nietos que están mirando la entrevista se ríen, lo que cohibe a nuestro informante], así sabían decir. Acabando él seguían los que cortan la cebada, ellos sabían decir *jaway*, así no más era (R. Morocho 2019).

Raimundo Morocho se para a contraluz, la entrevista se interrumpe, le pedimos que se mueva para captar mejor el momento. Cuando nos acomodamos, el anciano, un poco cohibido por la presencia de sus nietos y nueras, nos cuenta sobre la convocatoria para la minga de la cosecha de la cebada: “El mayordomo, habiendo ya la minga, habiendo cualquier cosa sabía gritar en la loma: (sube el tono de voz mientras su familia suelta una risotada, hace el ademán como que grita) ahora tienen que salir todos, *llukshinchi atinapun trabajokunapunlla ñiñakuna shamuku*” (R. Morocho 2019). Raimundo Morocho tiene setenta y dos años al momento de la entrevista, la última vez que fue testigo del *jaway* tenía alrededor de diez años, así describe la minga: “Ellos cortaban, ellos cargaban, ellos ponían parva, después trillaban, ahí partía la cebada”(R. Morocho 2019).

Los cantos *jaway* se celebraban, por lo general, una vez al año en el contexto de la hacienda, recuerda Pedro Orta: “Los finados abuelos sabían en qué fecha puede regar, puede sembrar para cosechar el mes que viene, en el mes de agosto”(Orta 2019). Además de la cosecha convocada por el hacendado, había la posibilidad de cantar más veces en el año, en el caso de que algún campesino “particular” fuera de la hacienda, con bastante terreno, requiera que presten la mano. Esta información la complementa Pedro Morocho, quién recuerda que los mayores leían la naturaleza, por eso sabían cuando era el tiempo apropiado para la siembra y la cosecha, el ciclo iniciaba en el mes de noviembre cuando se sembraba para aprovechar el invierno: “No teníamos agua de regadío, con la bendición de Dios cada año no más, por ejemplo, las riegos son en el mes de noviembre, diciembre, a los siete, ocho meses ya es la cosechita”(Entrevista 2 Sr. Pedro Morocho 2019). De manera que el ciclo iniciaba en los meses de septiembre - octubre y terminaba con la cosecha en julio - agosto.

Como en cada comunidad de Cacha que visitamos, en Huagshi se mira una impresionante panorámica de Riobamba, hace frío y el viento sopla fuerte a pesar de los rayos de sol indulgentes. Pedro Morocho contesta nuestras preguntas en español, sus respuestas son breves y concisas, en la minga de la memoria su aporte son los detalles, por ejemplo, cada participante de la cosecha debía llevar su propia herramienta, cada uno utilizaba una hoz. Pero no solo eso, también nos contó que los cantos se componen de dos estrofas y el coro que equivale a dos versos, es decir, su estética es minimalista, comparable tal vez con los haikus japoneses, con la diferencia de que los dos versos se conectan con otros dos que se canta luego del coro, formando de ese modo una historia, es decir se convierte en un texto, así lo recuerda el ex Teniente Político de Cacha:

El señor se llamaba *Paki*, ese señor adelantaba con dos estrofas de cada pieza, entonces en esas piezas todos seguíamos, ya todos terminan las dos estrofas ya decía *jaway* él mismo, entonces a lo que él decía, ya toditos decíamos ay *jawaywa*, *jawaywa*, ay *jawaywa*, *jawaywa*, ya con esa voz toditos, nosotros decíamos dos veces *jaway*, *jaway*, y el ya pasaba a otra estrofa, él nombraba Chimborazo, nombraba Carihuairazo [...] él ya sabía, como maestro, era como una especie de maestro (Entrevista 1 Sr. Pedro Morocho 2019).

Los recuerdos están atravesados por las experiencias vividas en el presente. Así, *taita* Pedro Morocho, evangélico – protestante, se acuerda del *jaway* de la mañana, canto que también nos refieren los esposos Costales – Peñaherrera: “Ahí por la mañana, comenzaba para decir *jaway*, con la oración de Dios, nombrando a Dios,

que Dios da este terreno, Dios da producto que da a los patrones y para todos nosotros también, entonces con esas oraciones comenzaba” (*Entrevista 1 Sr. Pedro Morocho* 2019).

En los cantos de la tarde en cambio, según los relatos tanto bibliográficos como de campo, confirman que el ritmo tendía a ser más lento, como nos informa *taita* Pedro Morocho: “Ya por la tarde era como más cansado así, la voz de *jaway* [...] en la tarde es más como apagada [canta con un ritmo lento] *ay jawaywa, jawaywa /ay jawaywa*, así, como cansados” (*Entrevista 1 Sr. Pedro Morocho* 2019). Para terminar la jornada de los cantos *jaway* el Paqui agradecía, según el relato de Pedro Morocho con las siguientes palabras: “*wakikuna panikuna*, Dios se lo *pagui kunanapuncha tukuykuna kankuna*”.

Desde la casa del *Pakidor* Lorenzo Janeta no se mira la panorámica de Riobamba que estamos acostumbrados, sabemos que nos encontramos en uno de los puntos más altos de Cacha, pero alrededor solo vemos quebradas y lomas, estamos como en una jaula. Lorenzo Janeta se acomoda el sombrero y nos habla sobre los temas, empezando por el canto del *wayra*: “Hay *jaway* de varias formas, ahorita acaba de cantar, dice que es *jaway* de viento, como agradecimiento al viento, a eso se refiere” (*Entrevista 2 Sr. Lorenzo Janeta* 2019). Así, existían doce, entre los temas tratados estaba la naturaleza: el gallo, el toro, al pájaro. También estaban dirigidos al patrón, como el de la princesa viajera, y los de tipo costumbrista como el dedicado a las cosas que se traen a la minga, entre otros temas.

Para terminar la jornada del *jaway* se hacían las parvas, Lorenzo Janeta, uno de los últimos *pakidores* de Cacha nos relata: “Para hacer parva cargamos, cargamos, cargamos, mujeres [...] almorzando, luego haciendo carga, carga, carga, hasta las cuatro de la tarde, dos parvas, o una grande parva hace parar” (*Entrevista 2 Sr. Lorenzo Janeta* 2019). Este aspecto de coronar o terminar las parvas tienen una connotación especial como veremos, porque representa el momento en que el trabajo es terminado con éxito.

El ritmo del *jaway*

Tal como lo habíamos previsto en la metodología, como una bola rodando en la nieve, una entrevista nos lleva a otra. José Yaguachi nos presenta a los mayores de su comunidad: Antonio Bastidas quién fue *Pakidor* en su momento y Ramona Guzmán, anciana que participó en los cantos como corista-cortadora y que recuerda algo de los tipos de ritmos. Según cuentan los mayores en las entrevistas, el número

de participantes en los cantos *jaway* era de veinte a treinta. Según cuenta *mama* Ramona existían doce ritmos distintos, no son recordados en su totalidad, la memoria sufrió los embates del tiempo. Esto lo confirma tanto el *Pakidor* Antonio Bastidas, que solo recuerda unos versos de un canto, así como Ramona Guzmán que recuerda solo seis ritmos. Para traducir la entrevista no nos desampara José Yaguachi, quién, con paciencia y amabilidad nos sirve de intérprete mientras los mayores nos hablan casi todo el tiempo en *kichwa*.

La señora Ramona cuenta algo nos llama la atención, la disposición de las voces en el *jaway* no era al azar, según nuestra informante, el *Pakidor* tenía la facultad de disponer las voces, y lo hacía para que sonara como una especie de rondador:

Casi como cantores, primera, segunda voz hacían, no ha sido general, entonces, el que canta en la tercera voz, es la más gruesa, entonces eso ha sabido ubicar también [...] sino de acuerdo a la voz ha sabido ubicarse y cortar [...] unos dicen *jaway* más grueso, otros más delgado [...] casi como rondador [...] para tener una sola voz, no ha sido cualquiera que llega allá [entonces surge la inevitable repregunta ¿Quién disponía las voces?]) sí, el *Paki* ha sabido conocer la voz, quién canta así, entonces más o menos ha sabido ubicar, entonces, los que no saben cantar *jaway*, muchas personas iban a cargar cebada y los que saben cantar a cortar (Entrevista 2 Sra. Ramona Guzmán 2019).

Este hecho particular sobre la disposición de voces nos confirma tanto Pedro Orta como el *Pakidor* Lorenzo Janeta, el primero nos cuenta: “Hombres y mujeres participaban, todos cantaban iguales”(Orta 2019), mientras que el *Pakidor* nos relata:

Mujeres también, parando, *jaway* cantaban, ellas cantan más *shuyuk*, delgadito saben cantar [canta imitando el tono de las mujeres], así sabían cantar, delgadito, hombrecitos cantaban más grueso [preguntamos por la disposición de voces tipo rondador] sí, cambiando, cambiando, atrás mujeres [señala con su boca el lado izquierdo] un hombre aquí una mujer aquí [Repregunta ¿O sea hombre, mujer, intercalado?] sí, así cambiando, cambiando, por fila, igualito así *jaway* cantaban, un *Pakidor*, uno solo había [¿Por qué se ponían en esa posición?] Para que canten igualito. (Entrevista 5 Sr. Lorenzo Janeta 2019)

Esta constituye la primera alerta que nos indica la intención estética de los cantos *jaway*. El testimonio de la señora Ramona Guzmán también nos revela que cada *Pakidor* tenía su propio ritmo, “De acuerdo a lo que canta el *Paki* hay que seguir, es su ritmo” nos comenta. Y cuando más interesante se hacían las palabras vivas de *mama* Ramona, irrumpe en la entrevista su cuñado, un señor del que, por alguna razón vergonzosa, solo nos quedó su apellido: Bermeo.

El ambiente se disipa, nosotros como investigadores tratamos de desaparecer, por eso, sin siquiera habernos presentado, empieza a dar su testimonio, y más que

eso, se suma a la tertulia, que solo se interrumpe cuando José Yaguachi nos mal traduce algo de la conversación, la misma que tenemos que volver a escuchar con Bélgica Chela en Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador, gracias a lo cual nos enteremos que Ramona es nieta de un *Pakidor*, cuenta que por este motivo le gustaba mucho cantar el *jaway*, cuando *mama* Ramona se casó su marido le prohibía asistir a los cantos, lo que le provocó mucho sufrimiento. La presencia del cuñado de *mama* Ramona provoca estos recuerdos y también nos desvía del tema estético, también realiza algunas aclaraciones necesarias sobre el contrato social (si se lo puede llamar así) entre el campesino y el hacendado, como, por ejemplo, había casos en los que se pagaba el jornal, en tal circunstancia, se perdía el derecho a la leña, a pastar el ganado y a chalar.

En medio de la conversación relajada José Yaguachi le insiste a *mama* Ramona para que recuerde, en una entrevista previa, el dirigente de Cachatón ya nos había prevenido de los doce ritmos distintos del *jaway*, lo que hasta ahora nos sorprende, y, sobre todo, nos hace pensar sobre la tesis del musicólogo Mario Godoy Aguirre, de que estos cantos son un género musical. Cuando José Yaguachi le pregunta a *mama* Ramona si nos puede cantar los distintos ritmos del *jaway*, su respuesta es una risa nerviosa, José canta primero, trata de animarle, *mama* Ramona aclara que solo se acuerda seis tonos. Se anima y nos canta los que recuerda⁵, mientras lo hace, la observamos en silencio y con admiración, pensando en que tal vez estos ritmos no se han escuchado en estas tierras desde hace varias décadas, nos sentimos privilegiados. Cuando despertamos del sueño, la *mama* Ramona nos aclara que el *Pakidor* tenía que elegir su ritmo, esta elección dependía de algunos factores, como su estado de ánimo, si es la mañana o la tarde, está nublado o no, etc., como cualquier compositor actual.

Los cantos *jaway* fuera de la hacienda

La minga del *jaway* podía ser practicada en la cosecha de tierras que eran propiedad de las comunidades, por un lado, y para otros fines que no eran la cosecha por otro. Según el relato del dirigente José Yaguachi, en el primer caso, los promotores fueron propietarios que poseían una considerable cantidad de terreno, la práctica se denominaba *washayu*, así lo recuerda:

⁵ Para escuchar los seis tonos, hay que remitirse al documento digital anexo del presente trabajo, en el video de la Entrevista 4 Sra. Ramona Guzmán, al minuto cuatro con treinta y seis segundos,

Tenían bastante tierra los propietarios privados, tenían tres, cuatro, hectáreas, pedían como una minga, se sabía llamar *washayu* [...] el señor, en cada casa iba a rogar con una botella de trago, le daba una copita y tenga la bondad para mañana cosecha, una copa era un compromiso grande, en ese tiempo no cobraban ni un centavo; entonces se reunían treinta, veinte, veinticinco personas, entonces, [si eran veinticinco] si diez cargaban, quince cortaban, y otros sabían hacer la parva, en una redonda, si quiera de dos metros de alto, eso guardaban siquiera de tres a cuatro meses, después sabían hacer la trilla con caballos. (*Entrevista 1 Sr. José Yaguachi* 2019).

Durante el tiempo de la hacienda era más común reunirse para la cosecha del hacendado que para el *washayu*, como lo recuerda José Yaguachi: “El *washayu* no era muy común en Cachatón, más acudían a los mayordomos” (*Entrevista 1 Sr. José Yaguachi* 2019). Esta versión la confirma el señor Pedro Orta de Machángara: “Cuando más antes habían haciendas, también participaban en *jaway* y así en particular, también, tenían bastante terreno los abuelos, ahí decían que también cantaban, pero más era en haciendas que habían”(Orta 2019). Raimundo Morocho corrobora este relato: “Más antes que sabía tener una persona, sabía tener más de una cuadrita, siquiera cerca de una cuadra, con ese terreno cuando se cosecha, ahí sabía cantar *jaway*”(R. Morocho 2019). Esta práctica, sin embargo, es puesta en tela de duda por parte de Pedro Morocho, quién niega que haya existido el *jaway* fuera de la hacienda, lo que nos lleva a pensar que tal vez en Huagshi no existió la práctica del *washayu*, lo que también explicaría por qué se dejó de cantar en Cacha.

Por su parte el *Pakidor* Lorenzo Janeta confirma la existencia de esta práctica fuera de la hacienda, nuestra pregunta prevista fue: ¿En qué haciendas cantó usted el *jaway*? Nos responde que en la hacienda de Gaubug, Quera, y esperábamos que nos de algún detalle de los hacendados, pero de manera inesperada nos cuenta: “No en hacienda, hombres tienen bastante, cuatro cuadradas, cinco cuadradas tiene una persona [pregunta ¿Quién era esa persona?] Manuel Tiupul, Manuel Soldado, más arriba Antonio Mullo”(Entrevista 2 Sr. Lorenzo Janeta 2019), estos eran nombres de personas que sin ser patrones, requerían en su momento de la minga del *jaway*.

Cuando el “contrato” era con un comunero y no con el hacendado, el requirente de la minga debía preparar el alimento, así lo recuerda Pedro Orta: “Los dueños de las *chakras*, de los granos, cocinaban para la gente y hacían una minga para cocinar, más antes era grano propio que cocinaba”(Orta, 2019), además recordó que para organizar la *pambamesa* se hacía una minga para proveer el alimento para la jornada.

En el segundo caso, el uso del *jaway* en la construcción de casas fue registrado por Alfredo Costales, quién en 1949 en el *Boletín de Informaciones científicas nacionales* de la Casa de la Cultura, en un artículo llamado “Guano, alma de la nación Puruhá”, destaca la práctica del *buluguay*, si lo traducimos al *kichwa* actual sería *buluway*, esta práctica la separa del *jaway*, ambas, sin embargo, las identifica como rasgos auténticos de la cultura *puruwa*. Este dato nos confirma el padre Aguiló, quién en su libro *El hombre de Chimborazo* de 1992, manifiesta que este ritual se parece al *wasipichay* o “huasi-pichana” que significa según el autor “el barrido de la casa”, Aguiló se queda corto con el significado del término, en realidad lo que se hace es el ritual de la limpia de casa, que incluso es practicado por los mestizos hasta la actualidad, según el mismo autor: “Una vez que termine la construcción, deberá ‘reintegrarse’ a la Madre Tierra con un ritual específico: el Buluhuay”(Aguiló 1992, 82). Costales sostiene que en lengua *puruwa* “bulu-” significa construcción y “-guay” último e infinito (Costales Samaniego 1949, 45), en cambio la palabra *jaway*, al menos en el artículo en mención, en la misma lengua *ja* sería canto y *huay* agradecimiento. Mario Godoy Aguirre por su parte advierte de la existencia de la *bocina huasichi* (Godoy Aguirre 2016, 41) que era usada como un elemento del ritual, que ahuyentaba los malos espíritus en la construcción de la casa, y surge algo interesante, según el cronista Garcilaso (Costales Samaniego 1949, 41), la bocina causa un efecto de “terror y asombro” sobre el enemigo, algo simbólico que será tomado como elemento del ritual.

En Cacha la construcción de los techos de paja de las chozas se ejecutaba con una técnica que conocida como “cobijar”, cuando se convocaba a la minga para este particular, también participaba un *pakidor* y durante dos días, se colocaba el techo tejido de paja cantando el *jaway*, como lo recuerda Pedro Orta:

Para construir una casa también cantaban *jaway*, cuando una persona hacía la casa, ya terminaba el techo, ahora se pone Eternit, así de loza, más antes eran solo casitas de paja no más, acababa de cobijar con toda esa paja la casa, al dueño de la casa, en una escalera hacían *unwandu*, se llevaban al hombro, se daba las vueltas por todo lado, alrededor de la casa, cantando así mismo *jaway, jaway*, así mismo, el dueño, jalado una botellita de puro y un baldecito de chicha le daban a la gente que ayude, cuando dan la vuelta cargando al dueño, luego, en un palo grande cruzaban, ahí le colgaban al dueño, ahí le hacían ahumar al dueño, prendiendo candela con el humo hacían humear, diciendo que para que la casa no tenga mal aire, que quite el mal aire, como es casa nueva, esa costumbre tenían más antes (Orta, 2019).

Esta práctica ritual también la recuerda Pedro Morocho, que además nos contó que los cantos de la cosecha eran distintos a los de la cobijada del techo, el tono era animado, similar al *jaway* de la mañana:

Antes era de paja todo, todas las casas eran de paja, ahí, para cobijar la cubierta con paja ya comenzaban con *jaway* [...] ya cuando iban a cobijar la paja cantaban el *jaway* y cada rato decían *uksha shiwa*, a la paja le decían *shiwa*, *shiwa tashitay/shiwa tashitay* [preguntamos qué quiere decir] boten la paja, de abajo pasaban haciendo guanguitos, botaban para arriba, ahí cogían y cobijaban [¿estos cantos eran distintos a los de las cosechas?], claro que sí, ahí decía por ejemplo *wasita jataashun/ñucunchik kawsaypak* (Entrevista 2 Sr. Pedro Morocho 2019).

Otro dato muy importante que aportó *taita* Pedro Morocho es que no había agrados para el *Pakidor* cuando recibía pago monetario, y, por el contrario, cuando recibía algún agrado no había efectivo. Preguntamos cuánto era aproximadamente por el valor que cobraba el *Pakidor*: “Esa temporada era todo barato, yo me acuerdo era tiempo de medio reales, así había la plata, [pregunta: cuánto le pagaban al *Pakidor*] cinco, seis reales, así sabía ganar” (Entrevista 2 Sr. Pedro Morocho 2019). De esta manera, advertimos que existió el *jaway* fuera de la hacienda en dos contextos, el primero, cuando las familias que vivían fuera de la hacienda tenían terreno suficiente y requerían ayuda en la cosecha, y, el segundo, cuando se cobijaba los techos de paja de las casas.

Contrato social patrón – campesino

Según los testimonios recogidos en la ex hacienda de Huagshi, la cosecha era de más o menos de tres parvas, Manuel Janeta nos informa que de cada parva se sacaba de tres a cinco quintales, es decir, que la producción era de un aproximado nueve a quince quintales en cada jornada del *jaway*, la misma era destinada para el lucro de la hacienda. En algunas ocasiones se daba una ración de la producción a cada jornalero en compensación al trabajo realizado, en otras ocasiones no lo hacían. Así lo confirmaron en las entrevistas tanto José Yaguachi, así como Ramona Guzmán, Pedro Orta, Pedro Morocho, Raimundo Morocho, todos, testigos presenciales. Lo que se obtenía a cambio del trabajo era la muy necesaria leña, un recursopreciado por aquellos años, dado que no se disponía de cocina a gas, ni había especies arbóreas que puedan suplir esta necesidad, de manera que, a cambio del jornal, en algunos casos, el hacendado permitía cortar la espiga de la cebada por la mitad y llevarse para suplir esta necesidad, de este modo, aparentemente, la totalidad de la cosecha se quedaba en manos del hacendado, José Yaguachi nos cuenta:

Lo que más llegaba a faltar era la leña para cocinar, entonces la cosecha de la cebada tenía un alto así [con su mano en posición horizontal señala una altura un poco más arriba de su sombrero, él mide más o menos 1,70m], entonces cortaban por la mitad, [...] solo para tener derecho [de llevarse la paja para la leña] le daba una mano, y en la cebada había bastante de esa hierva trébol [...] solo para tener derecho para pastar borregos, animales y para poder coger la paja para cocinar, aparte de eso, no pagaban (Entrevista 2 Sr. José Yaguachi 2019)

Sobre este particular de la leña, Raimundo Morocho nos cuenta: “Ellos [los que practicaban el *jaway*] como vieja hacienda, poquito recuerdo, ellos para coger pajita, ahora hay todo lo que sea, antes solo para cocinar solo cocinábamos con pajita, esa cebada trillando para coger pajita, por eso se fueron a dar manito”(R. Morocho 2019). Como podemos apreciar en estos y otros testimonios, la leña y el pastoreo fueron los beneficios en esta especie de “contrato” entre patrón y campesino.

Los *runas* que ayudaban en la cosecha buscaban otras formas para obtener algún beneficio adicional, dada la desigual relación con el hacendado, lo que se explica con la base teórica de la economía moral, como lo veremos más adelante. Así, la práctica de la *chala* era otro beneficio para los jornaleros, así recuerda lo José Yaguachi: “Algunos dejaban regando poco, poco, eso sabían decir chala, atrás cogían en una bayetita o en algún costalito, todo eso era derecho, trabajaban ahí, tenían todo el derecho [...] no mezquinaba el hacendado, si yo trabajaba mi mujer podía estar pastando borregos, chalando, todo eso tenía derecho” (Entrevista 2 Sr. José Yaguachi 2019). Concuera con este testimonio Pedro Orta, quién nos relata: “Cuando están cosechando, el que menos llegaba, chalaban, se llevaba cada quién su chalita a sus casas, nadie nos mezquinaba la chala, el granito que quedaba regado en el suelo” (Orta 2019). Según recuerda Pedro Morocho de Huagshi, esta práctica era permitida una vez que el trabajo de la cosecha concluía: “No nos acercábamos a la gravilla en ese momento, después que amarraban las gravillas, alzando, entonces ahí quedaba siempre el granito, entonces eso chalaban las chaladoras” (Entrevista 1 Sr. Pedro Morocho, 2019). Raimundo Morocho también la recuerda: “No pagaban, solamente para coger granito, para pedir granito, para pedir chalita, ellos para chalar, aunque sea papas, habas, para chala, eso no más era, paga no había”(R. Morocho 2019). En este punto debemos destacar el rol que jugaban tanto *warmikuna* como *wambrakuna* en esta especie de “contrato” tácito. Le planteamos esta inquietud a Pedro Orta, nos respondió: “Los niños seguían por atrás, o sea, mujeres, niños, cuando están cosechando, cuando estaban cortando y cuando están cargando, los granitos que

quedan regados en el suelo recogían, chalaban más que todo, por atrás pastando borregos”(Orta 2019). Es decir, si bien había mujeres que participaban en la cosecha, había otro grupo que, acompañadas de niños, que recogían la chala, la leña y llevaban a pastar los borregos.

La chicha, un elemento ritual en la cosmovisión andina, era consumida durante los cantos *jaway* de manera frecuente, según lo relata José Yaguachi, testigo presencial:

No como hoy, ni cola, ni agua, era solo chicha [...] de la que chumaba [...] eso casi cada una hora, y también había un *washayu* que sabían repartir todito [con su mano derecha hace un gesto circular que indica que era para todos] [...] en ese tiempo no se sentaban a coger refrigerio, entonces, paradito, otros cortando, otros tomando, acaba de tomar y corta, ahí en la fila repartían la chicha [...] el momento del trabajo no chumaban.” (Entrevista 3 Sr. José Yaguachi 2019).

De alguna manera este acuerdo entre patrón y campesino implicaba el consumo de la chicha que contenía alcohol etílico, este funcionaba también como una suerte bálsamo, que al igual que cantar, ayudaba a sobrellevar el trabajo. La chicha debía estar presente en cada minga del *jaway* y era el patrón quién debía asegurarse de que se provea la cantidad adecuada para que dure toda la jornada.

Sobre el tema de la chicha y la embriaguez durante el ritual del *jaway*, Pedro Orta coincide con José Yaguachi, en el sentido de que los participantes no se embriagaban a pesar de que la chicha contenía alcohol, así lo cuenta: “No para chumarse, solo para la sed, así no más, poco, poco, no más, de repente algunos sí se chumaban, pero luego ya se iban cada quién a sus casas”(Orta 2019). Por su parte, Raimundo Morocho de Quera recuerda que el patrón era el encargado de proveer la chicha, para lo que encargaba a mingueros para que la traigan desde la comunidad de Cacha Obraje:

Sabía traer chicha de abajo, de Obraje que sabemos decir, de por ahí sabían traer chicha así [...] queremos reponer fuerzas sabían decir, sabían dar los niños, los patrones, ahí solo sabía decir, cual persona me manda obligado, usted tiene que ir, tiene que cumplir, allá entre dos personas, siguiendo a traer, sabe decir, barril de palo, en ese barril sabían traer chicha, eso sabían tomar tarde, sabía emborrachar ”(R. Morocho 2019)

Esta relación desigual entre campesino y patrón tiene una dimensión de abuso de poder que es de ingrato recuerdo para el pueblo Cacha. El mayordomo, que era a veces indígena, la mayoría del tiempo mestizo, era la figura encargada de repartir el castigo físico, según los testimonios, cuando un jornalero bajaba el ritmo del trabajo

o dejaba de cantar, este personaje lo castigaba con su látigo. Sobre este tema José Yaguachi de la Comunidad Cachatón nos cuenta: “De repente, poquito que queda de cortar, ya atrás con el látigo [con su mano derecha hace un gesto de golpear al aire con el látigo y con su voz expresa de manera onomatopéyica: guiii] y cuando no cantaba *jaway* también, enseguida le daba un buen fuetazo y le mandaba a cargar” (Entrevista 2 Sr. José Yaguachi 2019). Como se puede apreciar en el relato, si algún mingüero bajaba la intensidad del trabajo el castigo era el golpe y además era expulsado del canto, tenía que pasar a cargar.

Sobre el tema del castigo físico en caso de romperse el “contrato”, Pedro Morocho nos contó una historia que bien podría ser el argumento de un capítulo de una novela de Jorge Icaza; su padre, cuyo vicio era la bebida, trabajaba y vivía con su familia en la hacienda El Carmen, cuando no se presentaba a trabajar por estar bebiendo, el mayordomo castigaba a la esposa, como nos relata:

Los patrones eran maltratadores, mis finados padres, llevados por unos señores habían ido a una hacienda, de Riobamba para arriba, que se llama Carmen, a esa hacienda [hoy barrio ubicado en el Norte de Riobamba], ahí, mi finado padre que en paz descanse, era mucho que tomaba, y mi finada mamita quedaba en la hacienda, y el mayordomo a mi finada mamita daba garrotazos, discúlpeme señor, esas palabras yo me acuerdo que decía: india puta ¿Dónde está tu marido? Así, y daba fuetazos [...] llorando, llorando en la hacienda, entonces era que maltrataba demasiadamente a mi finada mamita, y yo con mi mamita decía no tenemos a dónde ir, no tenemos familia, mucho sufrimos, mucho maltrato, no nos deja en paz. Mi finada mamita se levantaba a las dos, tres de la mañana a sacar la leche de treinta y cinco vacas, así llueva o no llueva, era un maltrato muy grande en las haciendas, el mayordomo, no el dueño, él es el que maltrataba. (P. Morocho 2019)

Una buena parte de los informantes denuncian este abuso físico por parte del patrón a través su mayordomo, por lo que el *jaway* no constituye un recuerdo grato para los habitantes de Cacha, tal vez esto explique su pérdida de funcionalidad. En todo caso, este “contrato” como de manera injusta lo hemos llamado, era la ley en los tiempos de la hacienda, cuyos dueños se llevaban toda la cosecha, incluso la recibían sentados en sus casas de amplio patio en el centro de Riobamba, a cambio entregaban agrados o prebendas, como dejar que se lleven lo que sobra de la cosecha a través de la chala, la leña que se obtenía de cortar la mitad de la espiga de la cebada, dejar que pasten los animales, en todas estas opciones, el patrón no hacía ningún egreso económico. El contrato también podía consistir en un pago irrisorio, en cuyo caso se perdía el derecho a chala, leña y pasto.

¿Por qué se cantaba el *jaway*?

Para entender las razones por las cuales el *jaway* era una práctica funcional en el tiempo de la hacienda, debemos partir de la afirmación de que se practicaban solo en la cosecha de la cebada y el trigo⁶; si esto es así ¿Por qué en estos dos cereales y no en otros alimentos como la papa o el maíz por ejemplo? Sobre esta pregunta Pedro Morocho responde: “Era bastante la distancia que estaba regado, era bastante de cosechar, en el maíz, la arveja no era bastante, entonces no se cantaba *jaway*” (*Entrevista 1 Sr. Pedro Morocho 2019*), según Pedro Morocho, la cantidad de grano, la complejidad del trabajo y la extensión del terreno eran condiciones que se prestaban para que se organice la minga y en consecuencia se cante.

A esta primera aproximación de las razones por las cuales se cantaba el *jaway*, se debe añadir un segundo motivo. Este nació de la pregunta de investigación: ¿Por qué el mayordomo de la hacienda obligaba a practicar los cantos, cuando podía haber dado la orden de cosechar en completo silencio, sin distracciones? Responde José Yaguachi: “Es una cultura [...] más o menos como hoy se celebra el *Inti raymi*, es una costumbre que ellos siempre mantenían, cosecha sin *jaway* no era cosecha [...] casi como honor, ese canto de *jaway* era como una acción de gracias, agradecer a Dios, en vez de orar cantaban ese *jaway*” (*Entrevista 1 Sr. José Yaguachi 2019*). Entonces, si el canto reemplaza al rezo, por lo tanto, existe una evidente búsqueda de conexión con lo divino, como en la festividad del *Inti raymi*, comparación que muy bien hace nuestro informante José Yaguachi, y agrega:

Ese canto le daba la energía, o sea, uno se siente feliz, uno se siente como una competencia, le da más energía [...] la concentración es en dos tipos, el canto y cortar, no hay otra concentración, entonces uno se siente alegría, uno grita, uno se canta *jaway*, es como dar ánimo, vamos, ya mismo terminamos, así más o menos, el *jaway* da energía a la persona” (*Entrevista 4 Sr. José Yaguachi 2019*).

Como podemos apreciar en el testimonio, al contrario de lo que parece, el cantar y cortar a la vez requiere de una doble concentración, por lo que se evitaba distracciones como la conversa entre jornaleros, esto hacía el trabajo más eficiente. Según dirigente de Cachatón, el *jaway* era funcional también para los campesinos porque era una especie de mecanismo o artilugio ¿Mágico? para sobrellevar el duro trabajo de la cosecha, esto lo confirma el señor Pedro Morales de Huagshi: “Para mí fue una alegría, una emoción que hacía cantar el *jaway*” (*Entrevista 1 Sr. Pedro*

⁶ Nos referimos a productos agrícolas que se cosechan con el *jaway* exclusivamente, porque recordemos que el tercer caso en el que se canta es cuando se cubría los techos de las casas.

Morocho 2019). Este artilugio, que bien pudiera explicarse tanto desde el punto de vista de la economía moral como de la noción de mediación planteada por Cereceda, volteaba una situación adversa, de clara desventaja para el campesino, en una experiencia de alegría. *Mama Ramona Guzmán* nos cuenta: “El *jaway* es la energía de la persona, sin *jaway* se siente cansado, siente desánimo” (*Entrevista 3 Sra. Ramona Guzmán* 2019). El cantar cortando proporcionaba energía, provocaba alegría durante el trabajo de la cosecha.

Dentro de esta funcionalidad para el campesino, también debemos señalar el hecho cultural del agradecimiento a la deidad, tanto a Dios como a la *Pacha Mama*, lo que evidencia un sincretismo cultural fuerte, que, en el siglo XX, con la irrupción del protestantismo ha sido más notoria. Este sincretismo se deja ver en el relato de Pedro Morocho, que recordemos, es evangélico: “Antes mi tío decía que antes la celebración a nombre de nuestro Dios, agradeciendo lo que Dios ha dado, para eso es que reunimos y cosechamos, en las cosechas grandes siempre cantaban el *jaway* [...] es como saber un canto, una oración a Dios, eso significaba” (P. Morocho 2019). Pedro Morocho “recuerda” que su tío agradecía solo a Dios, notamos que deja fuera otras *wakas* como la *pachamama*, el *wayra*, los *apus*, etc., que en cambio sí están presentes en otros testimonios como el de Pedro Orta, por ejemplo. Debemos entender entonces que Morocho en realidad no recuerda los cantos tal como fueron en la época de la hacienda, por el contrario, de manera inconsciente, predica la palabra de Dios cuando los recuerda, es decir hace un ejercicio de actualización de los hechos contados.

Existe un tercer motivo, este es que era funcional al patrón, es decir, los mingueros trabajaban con más eficiencia como nos relata José Yaguachi, en cuyo testimonio afirma que el mayordomo, lejos de prohibir el *jaway* más bien lo estimulaba: “El mayordomo dijo que habían pasado contento y más feliz, y la gente más ágil, con más energía pasaron, eso me sabía contar el *Paki*” (*Entrevista 2 Sr. José Yaguachi* 2019). El propio patrón encargaba al mayordomo que se asegure que existan todos los elementos para cosechar con el *jaway*, mientras más felices se sientan los jornaleros menos reclamarían la pésima o nula paga y por tanto él obtendría mayor ganancia monetaria de la venta de la cosecha.

Una cuarta razón tiene que ver con la resistencia a la histórica explotación y expropiación de tierras que fueron víctimas los campesinos, de manera especial los indígenas, por parte del Estado en sus primeros años. Queremos destacar el contexto

de racismo y creciente blanqueamiento (desde la perspectiva planteada por Bolívar Echeverría) que la sociedad de ese entonces experimentaba, los cantos *jaway* eran una práctica que, en lugar de buscar una mimesis con la cultura dominante, por el contrario, más bien afirmaba la subordinada. Pero no solo eso, Pedro Morocho de Huagshi afirma que uno de los doce cantos era dedicado a denunciar la relación injusta entre hacendados e indígenas, así era el canto en mención: “Con nuestro sudor trabajamos/ los ricos, los hacendados se llevan nuestra riqueza”(P. Morocho 2019). Así, en la práctica del *jaway*, se propicia este escenario que funciona con la lógica del ritual, por lo tanto, los significados de las imágenes, así como los símbolos toman importancia durante la performance del ritual, el tiempo y los roles se alteran para permitir ciertas manifestaciones que, por un lado reducían la tensión existente entre el patrón y el campesino, lo que desde la perspectiva de la economía moral ayudaba a establecer relaciones de subordinación a largo plazo, pero que, al mismo tiempo, unía el tejido social de los campesinos, por lo que resultaba un caldo de cultivo para una resistencia que, a largo plazo, buscaba la restitución de las tierras.

En este escenario trastocado por el ritual, por ejemplo, la “princesa” representa al patrón. La primera vez que escuchamos esta palabra del *pakidor* Lorenzo Janeta, nos tomó por sorpresa, dado que la esencia del personaje citado es más bien occidental, de manera que en medio de nuestra infinita ignorancia preguntamos: ¿Qué tiene que ver una princesa con la cosecha de la cebada? El *Pakidor* responde: “A las princesas según ellos han sabido llamarles a los jefes, a los jefes de las haciendas, o cuando están haciendo la casa, al dueño de la casa, en ese sentido”. De este modo satírico, en los textos de los cantos los campesinos expresaban su descontento ante la situación de explotación laboral. En resumen, identificamos varios motivos por los que se cantaba el *jaway*: estaban arraigados en la cultura indígena de los campesinos; proporcionaban energía y alegría a quienes cosechaban; contribuían a llegar a un acuerdo entre el patrón y el campesino; era un factor que fortalecía el tejido social comunitario de los indígenas y favorecía a la ganancia monetaria del patrón.

Razones por las que se dejó de cantar el *jaway*

Las razones por las que se dejó de practicar los cantos *jaway* son múltiples, según las entrevistas algunas de estas serían: la parcelación de los terrenos por la extinción de las haciendas, la muerte de los *Pakidores* sin que exista una transmisión de los cantos a la nueva generación, la educación estatal de inicios y mediados del

siglo XX de configuración racista, que consideró como retraso todo rasgo de la cultura originaria, también la conversión de un alto porcentaje de la población de Cacha a la religión evangélica-protestante, y por último, la migración. Éstas serían algunas de las razones principales por las que se dejó de cantar.

Sobre la primera razón, la parcelación o minifundización de terrenos, los informantes coinciden que la causa principal por la que se ha dejado de cantar el *jaway* es la extinción de la hacienda, que recordemos, se dio por la reforma agraria de la década del sesenta del siglo anterior. Los terrenos que antes pertenecían a los terratenientes, en algunos casos, fueron vendidos a los propios campesinos que lucharon porque así fuera. Esta extinción de la hacienda implicaba la división de la tierra en terrenos pequeños, por lo que ya no se hace necesaria la minga, como José Yaguachi explica:

Ya minimizaron los terrenos, ya llegaron a minifundio, es poquito, no es necesario cosechar diez, veinte personas, es suficiente uno o dos, ya no podía cantar *Paki*, siquiera para cantar el *jaway* eran siquiera de veinte a treinta personas [...] yo entiendo más exactamente fue por la obligación de los mayordomos, y otra cosa, los mayores ya se mueren, los jóvenes ya llegaron con la educación, llagaron las escuelas, colegios, entonces, ahí totalmente se cambiaron totalmente la mentalidad a mestizos, de ahí ya no cantaban, después poco a poco salieron en migración, la mayor parte de los terrenos están botados (*Entrevista 2 Sr. José Yaguachi* 2019).

Pedro Morocho por su parte también resalta la razón de la parcelación de los terrenos debido a la extinción de la hacienda, nos cuenta que ya no se canta: “Porque no hay haciendas, ya no hay cosechas, ahora todo es minifundio [...] ya no hay producción para tantas personas” (*Entrevista 1 Sr. Pedro Morocho* 2019). Pedro Orta también habla sobre este tema, su versión coincide con la de José Yaguachi y Pedro Morocho, la extinción de la hacienda sería el factor clave por el que se dejó de practicar el *jaway*. En Quera, Raimundo Morocho concuerda con sus coterráneos de Huagshi y Cachatón: “Ya dividieron la hacienda, ya pusieron en venta, ya cada cual compraba, cada cual tenía dueño” (R. Morocho 2019). Observamos que en el pueblo Cacha las haciendas prestaban las condiciones mínimas para que la práctica continúe siendo funcional como, por ejemplo, grandes extensiones de terreno, el requerimiento por parte del patrón, la necesidad de eficiencia en el trabajo en ambas partes.

Pedro Orta cree que la partida al otro mundo de los *pakidores* sin que exista la respectiva trasmisión a la nueva generación, es la razón principal por la que se dejó de cantar el *jaway*: “Así pasaban más antes las cosechas los finados

tatarabuelos, pero en este tiempo, ya como se nos acaban de morir los finados, los antepasados, los mayores, ahora los menores que quedamos ya no hemos hecho y más que todo ya olvidamos, ya no cantamos por cuanto los *Pakidores* fallecieron”(Orta 2019). Pedro Orta nos habla de algo que se percibe en el ambiente, existe desidia por parte de las nuevas generaciones para apropiarse de la cultura de los abuelos.

La conversación con Pedro Orta nos aporta una variante a la razón de la parcelación de terrenos, de hecho no tiene que ver directamente con la disolución de las haciendas, sino más bien con el crecimiento demográfico y la herencias: “Más antes el terreno era bastante, sembraban bastante, seguramente ya cuando nos casamos, siempre ya los hijos, se reparte los terrenos, el terreno ya se va haciendo más pequeño, por esa razón, ya no se ha podido cantar *jaway*”(Orta 2019). Este testimonio señala a la minifundización por las herencias que los campesinos dejaron a sus descendientes como otro factor que contribuyó para el *jaway* pierda funcionalidad.

Otra razón de igual peso que las anteriores es la conversión de un alto porcentaje de la población de Cacha al protestantismo, sobre este particular, es llamativo el caso de Lorenzo Janeta, *pakidor*, mientras hablábamos de la alegría que sentía al cantar *jaway*, de pronto irrumpe con este comentario: “Ahora nosotros somos evangélicos creyentes, hijos de Dios, antes con trago, con chicha de jora”(Entrevista 4 Sr. Lorenzo Janeta 2019). Como se puede apreciar, existe un desdén por las tradiciones, la chicha dejó de ser un elemento ritual, sobre todo desde la visión del protestantismo, cuyos practicantes juzgan como inapropiadas ciertas conductas como el consumo de alcohol etílico. En el vecino Gatazo, Thurner fue testigo de este hecho: “En 1987 Ernesto no les dio más *aswa* [chicha]: en vez de eso les dio una botella de coca [cola]. Los campesinos católicos se quejaron, pero los protestantes [que se rehúsan a cantar el *jahuay*], parecían contentos”(Thurner 1990, 109). Esta observación nos da una idea más clara de la posición de los protestantes frente a las tradiciones *kichwa-puruwa*.

Coincide con esta visión del *pakidor* el bocinero Pedro Valdés de setenta y cinco años, quien afirma que la última vez que practicó los cantos *jahuay* tenía cuarenta, es decir, hace treintaicinco años, a mediados de la década de los ochenta, su apreciación sobre el tema es: “Esto ya se viene perdiendo desde las épocas anteriores, uno, por la religión, que la gente se presta a eso [...] otro que la gente va

migrando y otro que ya no cosechamos ni sembramos la cebada”(Entrevista 2 Sr. Pedro Valdés 2019), Pedro Valdés suma una razón que tal vez no hemos tenido en cuenta, ya no se siembra cebada, aunque este argumento es relativo y tendría menos peso que los anteriores.

Vestimenta y alimentación en los cantos *jaway*

La vestimenta especializada que se usaba durante la cosecha la tenían los cargadores y los que acomodaban la parva luego del corte de la espiga. Cabe destacar que, a diferencia de otros pueblos, en Cacha no se utilizaba el zamarro, sino dos prendas de vestir de cuero de ganado, gruesos, llamados *maki kara* para el pecho y *washa kara* para la espalda, José Yaguachi de la comunidad Cachatón los describe así:

En esa cosecha también la vestimenta era muy diferente, unos tenían un chaleco así, [repasa con su mano izquierda la costura de la chompa de su hombro derecho] más o menos así, entonces, los mayorcitos solamente una camisa manga larga, se llamaba *maki kara*, entonces, con una piolita le amarraban aquí atrás para que no le lastime la manga, entonces se ponía para que no le lastime la paja, el rastrojo que dicen, entonces, para poder cortar, eso utilizaban también. Para cargar tenía el *washa kara*, como tipo chaleco para atrás, tenían cuero de ganado, eso le amarraban así [se señala su tronco], tipo chaleco pero de atrás, así sabían cargar la cebada, era uno como protector, tanto en el brazo como en la espalda. (Entrevista 2 Sr. José Yaguachi 2019)

Según el testimonio de los informantes, en la *pambamesa*, que se organizaba al mediodía, los alimentos que se consumían eran sobre todo tubérculos andinos como ocas, papas, mellocos, mashua. También granos como: haba tierna, maíz en forma de tostado, máchica. El rol de las mujeres se volvía importante, porque junto con los niños, eran los encargados de proveer los alimentos al medio día, sin los cuales sería imposible completar el trabajo, como lo cuenta Pedro Orta de la comunidad Machángara: “Ya cuando llegaba el medio día, se juntaban entre todos, hacían una *pambamesa* que decimos, todos los granitos que Dios ha dado, se ponía en la mesa, comían, pedían a Dios, tomaban su chichita, dando gracias a Dios, a la *Pachamama*, o sea la santa tierra, así hacía los finados tatarabuelos, que yo vi” (Orta 2019). Los productos de la *pambamesa*, según cuentan los mayores del pueblo Cacha, en algunas ocasiones eran proveídos por parte del hacendado o convocante de la cosecha, en otras ocasiones llevaban alimentos los propios jornaleros, los cuales juntaban y organizaban una mesa común para todos, Pedro Morocho de la comunidad Huagshi recuerda: “Todos íbamos con fiambre, llevaban tostadito, máchica, lo que Dios daba, entonces hacíamos una sola mesa, entonces ahí

comíamos como una cena general”(Entrevista 1 Sr. Pedro Morocho 2019). El mismo informante recuerda que lo que hoy llamamos tonga, en ese tiempo le decían *kukay*: “Al medio día hacía el almuerzo de todos, *kukay* sabían llevar los que iban a las cosechas, según lo que pedían llevaban [...] de repente los señores no daban nada, como estaban pagando, nosotros que íbamos llevábamos la pobreza que tenemos”(P. Morocho 2019). La *pambamesa* era necesaria para retomar fuerzas para el trabajo. La chicha era un alimento que se servía durante el almuerzo y que circulaba durante toda la jornada.

El *paki* como portador de las voces del pasado

La investigación nos reta a profundizar sobre la figura del *paki* o también llamado *pakidor* y sus particularidades. Él tenía la función de dirigir los cantos mientras cortaba la cebada, su paga era la misma que la de los demás mingueros, con algunos beneficios adicionales, José Yaguachi de Cachatón así los describe: “el *Paki* también cantaba y cosechaba, en la cosecha también era una guía, el que va en la punta, el que va cortando adelante ya tiene que dar la vuelta, entonces no era cualquiera, debía ser ágil, era el que mejor trabajaba” (Entrevista 4 Sr. José Yaguachi 2019). En la comunidad Machángara, Pedro Orta nos confirma que el personaje mencionado era quién dirigía los cantos: “El *pakidor* les hacía cantar *jaway* a los demás, cuando él cantaba, oyendo eso, los otros seguían cantando” (Orta 2019). Nótese en estos dos testimonios que el *Pakidor* debía tener algunas cualidades: agilidad para cortar, fortaleza física y buena memoria para recordar los textos de los cantos.

Por el trabajo bibliográfico sabíamos que los textos de los cantos se aprendían escuchando. De modo que preguntamos a nuestros informantes si además de aprenderlos de memoria los *pakidores* componían cantos nuevos. José Yaguachi comenta: “Él ya sabía los cantos de más antes, era similar a un artista, no cualquiera *pakia*, solamente un escogido”(Entrevista 4 Sr. José Yaguachi 2019). Según este testimonio no había lugar para la improvisación, los textos de los cantos se conocían antes del ritual, sin embargo, la evidencia nos lleva a pensar que, si bien no eran improvisados, al menos el *pakidor* componía nuevos cantos que se ajustaban a una temática actual para la época. Por ejemplo, el canto de la Princesa viajera se refiere a elementos modernos: “pana” y “avión”, dos medios de transporte del siglo XX que no podrían pertenecer al cantar del siglo anterior. Esto nos conduce a la conclusión

de que los cantos se van actualizando, es decir, los *pakidores* añadían versos de su cosecha, mientras que el coro permanecía en el tiempo.

Nos pareció llamativo que José Yaguachi considere al *pakidor* como un “artista”, por lo que le repreguntamos ¿Cómo se llegaba a ser *pakidor*? “Así como el padre es albañil, el hijo es albañil” (*Entrevista 4 Sr. José Yaguachi 2019*), recuerda. En el caso de no ser el hijo de un *Pakidor* se seleccionaba al más ágil para cosechar, el que estaba en la punta, siempre y cuando sepa cantar. Es decir que al oficio de *pakidor* podían acceder tanto un hijo de este, así como cualquier otro que tuviera afinidad con el canto, siempre que fuera hombre. Sobre este tema, y aunque sabíamos de antemano la respuesta, de todos modos preguntamos ¿Podía una mujer ser *Pakidora*? Según el testimonio de la señora Ramona Guzmán esto no era posible, los *pakidores* podían ser solo hombres.

La misma inquietud de cómo se seleccionaba al *Pakidor* le planteamos a Pedro Orta: “Los *Pakidores* eran nombrados para eso, para cantar *jaway* todo el año que viene, ellos eran rogados ya, anticipados, faltando uno, dos o tres meses o un mes, así, para que ya no ocupen otros, para que vayan a dónde él, así era” (Orta 2019). El *Pakidor*, por lo tanto, era un oficio enseñado de generación en generación, de padre a hijo, o de maestro a alumno, que además era bien valorado, por lo que tuvo ciertos “privilegios”.

Decíamos que el *pakir* era equivalente a ejercer un oficio, de cual claro, como cualquier otro, se obtenía algún beneficio. José Yaguachi afirma que durante la cosecha le daban un vaso más de chicha, luego, cuando se repartía la hierba para los animales, si todos tenían derecho a dos cargas, el *Paki* se llevaba cuatro o cinco. Es decir, tenía ciertos “privilegios” en el reparto de los agrados. Según la descripción de José Yaguachi, en Cacha existían varios *pakidores*, se los seleccionaba por medio de un “voto verbal” al mejor. En la comunidad de Huagshi, por ejemplo, el *Pakidor* pertenecía a la familia Tenelema, el último fue Miguel, en su momento un ágil cortador de cebada que murió cuando *taita* Pedro Morocho⁷ era joven. Después de esta muerte el oficio se perdió en la comunidad.

Nuestra conversación con José Yaguachi nos lleva a la puerta del domicilio del *Pakidor* de la comunidad de Cachatón, *taita* Antonio Bastidas Guzmán, quién se autodefine como “maestro *pakidor*”. Se trata de un anciano de mirada pícara, a quién

⁷ El informante tiene 86 años en el momento de la entrevista.

lo encontramos junto a una humilde vivienda de bloque y cemento descansando de manera plácida, sentado sobre una champa de *kikuyo*. Nos recibió con un canto que apenas tuvimos tiempo de encender los equipos para registrar y que ahora forma parte del corpus de la presente investigación. Le preguntamos cómo se inició de *pakidor*, nos responde:

Yo soy maestro para eso, yo era maestro para *jawaynir* [¿Quién le enseñó?] Al frente en esas casas [señala con su dedo derecho] todito era puro sembrado, hacienda era, ahí un mayorcito, todos los años en la cosecha, ahí andaba yo. Mi abuelito, mi finado abuelito, cada año, a mí me llevaba también para *jawaynir*, ahí aprendí todito, desde chiquito [...] el maestro un día no se ha ido, porque ha estado enfermo ¿Y ahora quién iba a *jawaynir*? Se ha pasado preguntando, entonces, sobre la tarde va a ver qué ha pasado, [señalándose el mismo] éste más que usted pasado, haciendo de maestro, [entonces el maestro le dijo] sí *wambritu*, jajaja, bueno, bueno, bueno, no olvidarás, vivirás solo *jawayniendo*, *pakiendo*. (Entrevista 2 Sr. Antonio Bastidas Guzmán 2019)

Como se puede apreciar en el testimonio, Antonio Bastidas aprendió escuchando, esta historia que nos cuenta el *pakidor* de Cachatón San Francisco nos ratifica una característica clara, la transmisión oral de los cantos *jaway*, los aprendió de pequeño, cuando su abuelo lo llevaba a presenciar el ritual, y tuvo la oportunidad de *jawaynir* un día que el *pakidor* no se presentó porque estaba enfermo, siendo también un ejemplo que no siempre los cantos se transmitían de padres a hijos.

La transmisión oral de los cantos *jaway* de la que nos habla el maestro *Pakidor* Antonio Bastidas es una característica que nos confirma *taita* Lorenzo Janeta con su testimonio: “Antes a mi rogaban para cosechar, yo también otro *pakidor* vengo oyendo, ahí como reza, vengo guardando en la cabeza” (Entrevista 2 Sr. Lorenzo Janeta 2019). Así como el oficio de hielero se está perdiendo, se podría afirmar que el oficio de *pakidor* también está peligro de extinción en el pueblo Cacha. Raimundo Morocho recuerda los nombres de los últimos *pakidores* de Quera: “Uuuu, ya están hace tiempo muertos, José Orta, Ramón Morocho” (R. Morocho 2019), nos cuenta, mientras se levanta un poco el sombrero, se rasca la cabeza, y se queda viendo un punto en el cielo, en su mirada se advierte un poco de nostalgia por los *mashikuna* que se adelantaron en el viaje.

3. Particularidades del *Jaway* en Cacha

Resulta pretencioso encontrar una singularidad en una práctica que en realidad pertenece a varios pueblos de la sierra centro del Ecuador, sin embargo, incluimos esta sección porque debemos destacar la práctica del *jaway* en el cobijo de los techos de las casas de paja, también los instrumentos musicales y las sonoridades

que sí podrían ser particulares para cada pueblo y nacionalidad. El maestro *pakidor* Antonio Bastidas Guzmán, quién recordemos, pertenece a la comunidad Cachatón San Francisco cuenta:

Antes se hacía casa de paja, todito cobijando con paja, también *jawayniendo*, *jatando wasi* [poniendo la cubierta, aclara José Yaguachi, dirigente comunitario que nos acompaña] solo de paja hacían las casas [...] *jawayniendo* cobijaban con paja, con caucho amarrando así [hace el gesto de amarrar una cuerda en el aire], siguiendo atrás, atrás, atrás, cinco filas [...] el que no puede hacer, cobijar paja, le quitaban, este no vale, está estorbando, baje usted, baje usted, si no puede seguir tono, está dañando tono de *jaway*, así sabía ser” (Entrevista 2 Sr. Antonio Bastidas Guzmán 2019).

De esta manera el *Pakidor* resume la minga que se organizaba para cobijar los techos de las casas, es de destacarse el gesto estético que realizaban al sacar a quién no trabajaba a buen ritmo, el *pakidor* lo identifica como el que está desentonando. Nótese también que en esta práctica, a diferencia de la cosecha en la hacienda, la relación era entre iguales, porque se organiza una minga comunitaria, en la que el hacendado, en principio, no participaba, aunque le beneficiaba que los propios campesinos construyan sus propias casas, la vivienda para sus trabajadores era un gasto menos para su bolsillo.

La bocina en los cantos *jaway*

Tal como lo apunta el músico Mario Godoy Aguirre, en el mundo andino la bocina sirve para: “‘atraer’ a la comunidad, a las mingas, cosechas, levantamientos, eventos festivos, religiosos, etc.” (Godoy Aguirre 2016, 40). La bocina, por lo tanto, era un elemento que se usaba para la cosecha de la cebada de manera regular en mundo andino, tal como nos relata Nela Martínez en su relato Jahuay publicado en la Revista de la Casa de las Américas en 1982. En Cacha Lorenzo Janeta nos cuenta con detalle cómo se empleaba este instrumento musical cuando él dirigía los cantos: “Tocaba rato, rato, cada media hora, adelantando toca [...] media hora, media hora, él sabe tocar cuando nosotros gritamos así, *Kariwarymanta Chimburazumanta tikrarimuy vueltaoremuy*” (Entrevista 2 Sr. Lorenzo Janeta 2019). La bocina se tocaba cada cierto tiempo, al final de ciertos cantos, cuando el *pakidor* terminaba diciendo: “Desde Carihuairazo, Chimborazo, Igualata, Cubillín regresen dense la vuelta”, esperaban una respuesta de los cerros, luego se tocaba una tonada con la bocina.

Este instrumento es utilizado por parte de varios pueblos y nacionalidades *kichwa* en las distintas manifestaciones de su cultura. En Cacha este es un instrumento musical de viento es alargado, fácil mide más un metro cincuenta, en su

punta tiene un *wakra* cacho, cuya capacidad de romper el silencio en el cerro de Cacha es reconocida. Se conoce que tenía algunos usos, uno de ellos, según nos cuentan nuestros informantes, fue convocar y acompañar a mingas. Así lo recuerda Raimundo Morocho: “Cosecha para cargar cebada, alguna persona que ahora ya está muerta, andaba con bocina, con bocina sabía estar haciendo parva, aquí era donde monumento, ahí era patio, ahí sabía poner parva, cuántas parvas, habas, cebada, trigo” (R. Morocho 2019). Nótese la llamativa asociación que Raimundo Morocho hace entre la parva y la bocina, que estarían en un mismo espacio ritual.

Luego de la conversación nos quedamos con la espina de saber más sobre el uso de la bocina en los cantos *jaway*, de manera que le preguntamos al *Paki* Lorenzo Janeta quién nos habla en quichua y castellano. La entrevista avanzaba de manera satisfactoria, más allá de una u otra torpeza por parte del entrevistador ¿Quién la tocaba? El anciano nos responde irónico, como si le hubiéramos preguntado si un caballo tiene cuatro patas, al fondo se escucha la risa de su nuera: “El que sabe pues, el bocinero, sabe tocar chimbu, flauta, bocina, saben tocar hombres, con palo, en la punta poniendo *wakra* cacho” (Entrevista 2 Sr. Lorenzo Janeta 2019), luego, con su voz imita el sonido de la bocina, lo que nos llena de entusiasmo y de manera inmediata disparamos la pregunta: ¿Todavía existe un bocinero que conozca cómo se tocaba el *jaway*? Claro nos responde el anciano, a la vez que su nieto reconfirma la respuesta, su nombre es Pedro Valdés, “es mi vecino” dice el *taita*, de inmediato nos explica que sigamos de largo por el camino de tierra hasta que “asome” una comunidad. Antes de despedirnos, el maestro *pakidor* Lorenzo Janeta nos dice que frente a Cacha Obraje existe otro bocinero de nombre Pedro Janeta.

Siguiendo las indicaciones del nieto del *pakidor* llegamos a la casa del bocinero. Conducimos por un camino polvoriento, con la misma sensación de vacío en el estómago que sentimos varias veces durante la presente investigación, hasta que, de hecho, “asomó” una comunidad, que luego nos enteramos, se llama Bashug. Preguntamos por Pedro Valdés, nos dirigen por unos callejones peatonales, con cerramientos y casas de adobe con techo de teja que parecen de otros tiempos, hasta que llegamos a una casa donde crían palomas. Nos recibe Pedro Valdés padre, el bocinero en persona, quién participó en el *jaway* en su momento, parecía que nos iba a colaborar con la misma amabilidad y generosidad con las que habíamos gozado hasta ese momento. De hecho, todo iba bien hasta que dijo iba a consultar con Pedro Valdés hijo, cuyos amigos por alguna razón le decían *Pakisha*, se mostró hostil al

principio, a nosotros nos pareció razonable, muchos investigadores que nos precedieron no dejaron buenos antecedentes, por lo que nos costó conseguir la entrevista. Primero se mostró desconfiado de que tuviéramos permiso, por lo que tuvimos que solicitar a la presidenta de la Fecaipac que, mediante una llamada, aclare nuestro estatus de investigadores acreditados. Luego, nos solicitaron un pago que hicimos con la sincera expectativa de que, en algún momento, una demostración del bocinero de Cacha se transforme en un atractivo turístico de talla mundial, que dinamice la economía de la población local y que a su vez vuelva funcional esta práctica cultural. De esta manera, y luego de haber subido a Bashug varias veces, Pedro Valdés hijo accedió a que su padre nos conceda una entrevista.

El día señalado nos presentamos en Bashug temprano, hacía frío. Cuando llegamos todavía no estaban preparados, de modo que nos hacen pasar a su humilde hogar, las paredes son de adobe, las puertas y columnas de madera, el techo de teja, se escucha el gorjeo desordenado de las palomas. Nos ofrecen agua de anís con pan, mientras tanto, padre e hijo se visten de gala con el tradicional pocho rojo adornado con hileras de *chakanas* de color negro, sombrero blanco de alas cortas, redondo, con una cinta negra en la que se dibujan adornos de distintos tonos de marrón, camisa y pantalón blancos. Pedro Valdez padre arma la bocina, que según nos explica, tiene tres partes, la primera mide no más de unos veinte centímetros, tiene forma de tubo, en un extremo está acoplada una boquilla por la que sopla el bocinero, en el otro extremo el tubo casi se cierra, ahí, Pedro Valdés envuelve una tela húmeda y une a presión con la parte más alargada de la bocina. Esta parte es como un carrizo, que mide al menos un metro con veinte centímetros de largo. La última parte es el cacho de toro cuyo extremo más estrecho va acoplado al final del largo carrizo, para dejar la parte más ancha del cacho al final de la bocina. Pedro Valdés padre, luego de armar el instrumento, vierte una taza de agua por el cacho, tapa con la palma de la mano la boquilla y lo mueve de un lado al otro para que el agua recorra desde el cacho hasta la boquilla, luego, bota el líquido y hace una prueba de sonido, nos parece que suena solemne, como una trompeta en los actos cívicos. El acto que acaba de hacer el bocinero es descrito por Mario Godoy Aguirre en su libro sobre la música de la provincia de Chimborazo, señala: “Lavar los instrumentos [...] con agua limpia y corrida, antes de un compromiso, es otra alternativa para *curar* o *purificar* al instrumento musical” (Godoy Aguirre 2016, 35). Es decir, el bocinero curó el instrumento para que suene mejor y sea más fácil tocarlo.

Cuando ya están listos, me preguntan dónde va a ser la entrevista, de antemano teníamos decidido Pucara Tambo, el mirador turístico de Cacha. Nos trasladamos hacia ese lugar. De fondo nos acompaña la maravillosa panorámica de Riobamba de siempre. Una vez que llegamos, preparamos los equipos y empieza la entrevista. Pedro Valdés nos cuenta que su función durante los cantos *jaway* era la de tocar la bocina: “Pero acompañando la cosecha, cuando era la cosecha, dos horas gritaba ay *jaway* [...] diciendo, cuando decían eso yo tocaba bocina”(Entrevista 1 Sr. Pedro Valdés 2019). Le preguntamos cómo era el tono, entonces el bocinero llena de aire sus pulmones y nos toca el tono “de inicio”, que se usaba en la mañana cuando empezaba la cosecha, durante treinta segundos el sonido de la bocina interrumpe la silenciosa calma del cerro de Cacha.

Cuando escuchamos el resonar épico de la bocina pensamos que había valido la pena insistir en esta entrevista, le preguntamos cuántas veces se tocaba, nos contesta que: “Cuando principia y cuando alza, este tono tocamos [...] después ayudando cosecha o gritamos, partiendo chechitos, así pasamos”(Entrevista 1 Sr. Pedro Valdés 2019), esto difiere de lo que nos contó el *pakidor* Lorenzo Janeta, la bocina en esta versión de Pedro Valdés se tocaba solo al inicio y al final del ritual. Le preguntamos si recordaba alguno, entonces el bocinero nos recita uno castellano: “Pidiendo a diosito vamos a coger este granito [diciendo en quichua cantaban], *jawaylla, jawaylla, jawaylla*”(Entrevista 1 Sr. Pedro Valdés 2019), empieza a cantar en *kichwa* el canto del amiguito paisanito que fue recogido en la presente investigación.

Luego de este extraordinario ejercicio de memoria Pedro Valdés nos cuenta que, igual que el *pakidor*, el Bocinero también recibía algún agrado adicional: “Sí daban un platito, o comidita o alguna chichita, traguito, sí daban”. El bocinero, como el *pakidor*, era un oficio que se transmitía de generación en generación, le preguntamos a Pedro Valdés cómo aprendió a tocar: “Mis abuelos han sabido tocar cuando hacían fiesta o para hacer casa ha sabido tocar mi abuelito”(Entrevista 1 Sr. Pedro Valdés 2019), los abuelos legaron el oficio y el conocimiento sobre la bocina que fabrica el mismo músico, y cuyo conocimiento ya legó a Pedro Valdés hijo.

El silbido en el canto *jaway*

El tono de la bocina es el mismo tanto para la cosecha como para la construcción de la casa, Pedro Valdés recuerda las mingas que se organizaban para construir los techos de las casas, le pedimos que interprete la melodía, una vez más el

bocinero llena de aire sus pulmones y nos deja escuchar el mismo tono que sonó en la época de los abuelos. Nuestro informante también recuerda otro elemento sonoro que intervenía en los cantos *jaway*, este era el silbido por parte de los participantes de la cosecha, nos lo cuenta en *kichwa*, su hijo tiene la amabilidad de traducirnos:

Antes cuando hacían la minga, las cosechas, dice que hacían un tipo silbido con la mano, metiendo en la boca, han sabido silbar, eso para que la gente se ponga con más fuerza, más ñeque, la gente esté un poco más motivada, a más de la bocina, a otro grupo la gente le gritaba diciendo *jaway, jaway, jaway*, hay otro que estaba con la bocina y había otro que estaba haciendo silbos (Entrevista 2 Sr. Pedro Valdés 2019).

Le pedimos a Pedro Valdés que interprete la melodía que se solía escuchar en el *jaway*, entonces introduce el dedo índice de la mano derecha y sopla con fuerza, el silbido parece tener no más de tres notas. Nos cuenta que se silbaba a la par que se tocaba la bocina, una o dos personas se encargaban de silbar y otra de tocar el instrumento. Así recuerda esta parte del ritual: “Cuando gritábamos, ahí silbábamos y tocábamos la bocina [¿Qué gritaban?] Ay *jaaaaaaway*, señora mala, cristina mala, *apuraichi, apuraichi* [...] Eso era para que apure la gente” (Entrevista 2 Sr. Pedro Valdés 2019). De esta manera, la entrevista con el bocinero termina, realizamos algunas tomas de apoyo mientras pensamos en que debió sonar intimidante la bocina sumado a los gritos y silbidos.

4. Corpus literario

Título: Lo que hay que traer al *jaway*.

Informante: José Yaguachi.

Lugar: Comunidad Cachatón San Francisco.

Tabla 2
Canto 1 Lo que hay que traer al *jaway*

	Transcripción	Traducción
	<i>Waskitata aparinki, usitzituta aysanki</i>	Cargarás la sogá, llevarás la hoz
	<i>Wira machkata apari, cebaditata kuchushun</i>	Carga la máchica con manteca, cortaremos la cebadita
	<i>Jaway, Jaway, Jaway</i>	Jaway, Jaway, Jaway
	<i>Uvijitata katichi ña jawa urkuman llukshi</i>	Lleva las ovejas a la montaña
5	<i>Urkukuna chimpapurakta kaparishun</i>	Gritemos que haga eco entre las montañas
	<i>Ay haaaaaa... ayyyyyy....</i>	Ay haaaaaa... ayyyyyy....
	<i>Jawaywa jawaywa jawaywa</i>	Jawaywa jawaywa jawaywa
	<i>Jawaywa jaway</i>	Jawaywa jaway

Fuente: Entrevista a José Yaguachi, traducción y transcripción Bélgica Chela.
Elaboración propia

Título: El jahuay del pícaro.

Informante: Antonio Bastidas Guzmán.

Lugar: Comunidad Cachatón San Francisco

Tabla 3
Canto 2 El jaway del pícaro

	Transcripción	Traducción
	<i>Ay jaway jaway wambra brutu mamata apamunki</i>	Guambra bruto trae a tu madre
	<i>cuatro centavota kusha</i>	Te daré cuatro centavitos
	<i>kanka kanllaman llukshinki ñuka kampak mamata yumashpa tikrankakamakaaa</i>	Tú saldrás afuera hasta que yo regrese haciendo relación sexual
	<i>Ay jaway jaway jaway</i>	
5	<i>Yayakuna mamakuna kampak wasita mañankichik</i>	Padres y madres preste su casa
	<i>Ñuka allkukunata watankapak</i>	Para amarrar mis perros
	<i>Ñuka apamushkakunata</i>	Porque yo traigo para guardar
	<i>Churashpa purinkapak</i>	Y andar
	<i>Chambu urkuta rikukpi yurak uma</i>	Si veo al cerro de Chambo cabeza blanca
10	<i>Awila urkuta rikukpi yana uma</i>	Si vemos a la abuela cabeza negra
	<i>Chimpurazuman kayakpi chimpurazu waynami kanki</i>	Si llamas a Chimborazo eres amante de Chimborazo
	<i>Mama awila awila</i>	Madre abuela, abuela
	<i>Chimpurazu kanta chirikpika</i>	Chimborazo si a ti te da frío
	<i>Ñukata kachanki ninmi</i>	Enviarásme a mí
15	<i>Ay awila urkuta ñukata yupakpika kayman wayrata kachi ninki</i>	Ay el cerro abuela, si cuentas a mí dile que me envíe al viento
	<i>Wayrata mana kachankichu kan ruku shamushpa chiriyachish rinki</i>	No envíes el viento, ven tú mayor para que vayas haciendo enfriar.
	<i>Ñuka rishpami kanta kutin kunukyachish tkralla yumachishpa</i>	Yo cuando venga de nuevo iré haciendo calentar y una vez más haciendo relaciones sexuales.

Fuente: Entrevista Antonio Bastidas, traducción-transcripción Bélgica Chela.

Elaboración propia

Título: Canto para cortar

Informante: Pedro Orta

Lugar: Comunidad Cacha Machángara

Tabla 4
Canto 3 Para cortar

	Transcripción	Traducción
	<i>Jawaylla jawaylla jawaylla jawaylla ay jawaylla jawaylla ay jawaylla jawaylla</i>	Jawaylla jawaylla jawaylla jawaylla ay jawaylla jawaylla ay jawaylla jawaylla
	<i>Jaway</i>	Jaway
	<i>Kumuri kumuri japi kumuri</i>	Agacha agacha coge agacha
4	<i>Kuchuy kuchuy kuchuy</i>	Corta corta corta

Fuente: Entrevista a Pedro Orta. traducción y transcripción Bélgica Chela.

Elaboración propia

Título: Canto de agradecimiento

Informante: Pedro Morocho

Lugar: Comunidad Huagshi

Tabla 5
Canto 4 De agradecimiento

	Transcripción	Traducción
	<i>Diosolopagui tayta amitu</i>	Gracias padre Dios
	<i>Kan kushka grano wawata tantachinchikmi</i>	Juntamos el granito que tú nos das
	<i>Wakichishunmi diosolopagui tayta amitu</i>	Gracias padre Dios lo guardaremos
4	<i>Ay jawaywan jawaywan ay jawaywan jawaywan</i>	Ay jawaywan jawaywan ay jawaywan jawaywan

Fuente: Entrevista a Pedro Morocho, traducción y transcripción: Bélgica Chela.
Elaboración propia

Título: Canto para cobijar la casa

Informante: Pedro Morocho

Lugar: Comunidad Huagshi

Tabla 6
Canto 5 Para cobijar una casa

	Transcripción	Traducción
	<i>Wasita hatashun</i>	Cobijemos la casa
	<i>Ñukunchik kawsaypak</i>	Para vivir nosotros
	<i>Parawayta rurashun</i>	Hagamos paragua
4	<i>Ñukunchik kawsankapak</i>	Para vivir nosotros

Fuente: Entrevista a Pedro Morocho, traducción y transcripción: Bélgica Chela.
Elaboración propia

Título: Contra los ricos

Informante: Pedro Morocho

Lugar: Comunidad Huagshi

Tabla 7
Canto 6 Contra los ricos

	Transcripción	Traducción
	<i>Ay wawkikuna ay panikuna</i>	Ay hermanos ay hermanas
	<i>Kay amuka kay kuchaka</i>	Este amo y este señor
	<i>Ñukanchik fuerza ñukanchik ánimotami apan</i>	Lleva nuestra fuerza nuestro ánimo
	<i>Paykunaka azutishpa</i>	Ellos pegando
5	<i>Paykunaka makashpami ñukanchiktaka charin</i>	Ellos pegando nos tienen a nosotros

Fuente: Entrevista a Pedro Morocho, traducción y transcripción: Bélgica Chela.
Elaboración propia

Título: *Wayra taki*

Informante: Lorenzo Janeta

Lugar: Comunidad Bashug

Tabla 8
Canto 7 Wayra Taki

	Transcripción	Traducción
	<i>Ay wayritalla wayrita wayrata</i>	Ay vientecito, vientito, vientito
	<i>Vintitolla vintito vintito</i>	Vientito, vientito, vientito
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa
	<i>Alli kinkri rinsinki vintito</i>	Conocerás buena hondonada vientito

5	<i>Alli warmi riksinki panchito</i>	Conocerás buena mujer panchito
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i> <i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
	<i>Kariwayrazumanta chimburazumanta igualata</i> <i>cubillínman tikrarimuy vueltarimuy</i> <i>ayhaaaaa... ayyyyy</i>	Desde el Carhuairazo, Chimborazo, Igualata, Cubillín regresen dense la vuelta ayhaaaaa... ayyyy
	<i>Señora mala cristiana paya tontapak puchu</i> <i>uma chashna nina karka</i>	Señora mala cristiana cabeza tonta despeinada

Fuente: Entrevista a Lorenzo Janeta, traducción y transcripción: Bélgica Chela.
Elaboración propia

Título: Gallito

Informante: Lorenzo Janeta

Lugar: Comunidad Bashug

Tabla 9
Canto 8 Gallito

	Transcripción	Traducción
	<i>Gallitolla gallito gallito</i> <i>pollitolla pollito pollito</i>	Gallito, gallito, gallito pollito pollito pollito
	<i>Uchilla vidapika gallito yakuta</i> <i>churarkani gallito</i>	Cuando de pequeño gallito te puse agua gallito
	<i>Uchilla vidapika pollito cebada kararkani</i> <i>pollito</i>	Cuando de pequeño pollito te di de comer cebada pollito
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i> <i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
5	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i> <i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
	<i>Kunan rukuyashpaka gallito</i>	Ahora que ya llegas a viejo gallito
	<i>Kunan wiñarishpaka pollito</i>	Ahora que has crecido pollito
	<i>Chupishalla ninkika gallito</i>	Sólo me quieres picar gallito
	<i>Aspishalla ninkika pollito</i>	Sólo quieres rascar pollito
10	<i>Jaway</i>	Jaway
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i> <i>Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa</i> <i>jawaywa</i> <i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa</i> <i>jawaywa</i>	Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa
	<i>Pollitico wawa ay gallitolla wawa</i> <i>Pollitico wawa ay gallitolla wawa</i>	Pollitico pequeño ay gallito pequeño Pollitico pequeño ay gallito pequeño
	<i>Uchilla vidapi arroz kararkani</i>	Cuando de pequeño te di de comer arroz
15	<i>Uchilla vidapi yaku churarkani</i>	Cuando de pequeño te puse agua
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa</i> <i>jawaywa</i> <i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa</i> <i>jawaywa</i>	Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa
	<i>Rukuyamushpaka ay wiñarimushpaka</i> <i>Ay gallito gallito ay pollito pollito</i>	Cuando llegas a viejo ay cuando creces Ay gallito gallito ay pollito pollito
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa</i> <i>jawaywa</i> <i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa</i> <i>jawaywa</i>	Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa
	<i>Chupishalla ninki ay haytashalla ninki</i>	Sólo quieres picar ay sólo quieres patear
20	<i>Ay dañino pollito grosero pájaro</i>	Ay dañino pollito pájaro grosero
	<i>Chupishalla ninki ay haytashalla ninki</i>	Sólo quieres picar ay sólo quieres patear
	<i>Dañino grosero grosero pájaro</i>	Dañino grosero, grosero pájaro

	<i>Jaway</i>	<i>Jaway</i>
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>	
25	<i>Chashna kashkamanta ay kunanka gallito</i>	Siendo así ¡ay! hoy día gallito
	<i>Shina kashkamanta ay kunanka pollito</i>	Por ser así ¡ay! hoy día pollito
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>	
	<i>Manatak yakuta churakushachu manatak arruzta karakushachu</i>	Ya no te pondré agua ya no te daré de comer arroz
	<i>Wananki gallito ay wananki pollito</i>	Sufrirás gallito ay sufrirás pollito
30	<i>Wananki gallito ay wananki pollito</i>	Sufrirás gallito ay sufrirás pollito
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>	
	<i>Rukuyamushpaka wiñarimushkapaka</i>	Cuando haces viejo cuando haces grande
	<i>Chupishalla ninki ay haytashalla ninki</i>	Sólo quieres picar ay sólo quieres patear
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jawaywa ay jawaywa jawaywa</i>	

Fuente: Entrevista a Lorenzo Janeta, traducción-transcripción: Bélgica Chela.
Elaboración propia.

Título: Princesa viajera

Informante: Lorenzo Janeta

Lugar: Comunidad Bashug

Tabla 10
Canto 9 Princesa viajera

	Transcripción	Traducción
	<i>Ñuka niña shamunkami ay ñuka amu shamunkami</i>	Ya vendrá mi niña ay ya vendrá mi amo
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
	<i>Quito pueblomanmi rirka Cuenca pueblomanmi rirka</i>	Se fue al pueblo de Quito se fue al pueblo de Cuenca.
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
5	<i>Avionpichu chayamunka ay panapichu chayamunka</i>	Vendrá en avión ay llegará en pana
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
	<i>Ñuka niño shamunkami ay ñuka amu shamunkami</i>	Mi niño ha de venir ay mi amo ha de venir
	<i>Quito pueblomanmi rirka ay Cuenca pueblomanmi rirka</i>	Se fue al pueblo de Quito se fue al pueblo de Cuenca
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	<i>Ay jawaywa jaway jawaywa</i>
10	<i>Ay ñuka niña puka shimi ay ñuka amu yurak uma</i>	Ay mi niña labios rojos ay mi amo cabeza blanca

<i>Ay ñami ñami chayamunka ñami ñami yaykumunka</i>	Ay ya mismo ya mismo llegará ya mismo ya mismo entrará
<i>Ay jawaywa jaway jawaywa Ay jawaywa jaway jawaywa Ay jawaywa jaway jawaywa Ay jawaywa jaway jawaywa</i>	Ay jawaywa jaway jawaywa Ay jawaywa jaway jawaywa Ay jawaywa jaway jawaywa Ay jawaywa jaway jawaywa
<i>Kariwayramanta chimburazumanta igualata cubillínmanta tigrarimuy vueltarimuy ay haaaaa ayyyyy</i>	Desde kari wary desde Chimborazo Igualata Cubillín regresen dense la vuelta ayhaaaaa... ayyyy
<i>Señora mala cristiana paya tontapak puchu uma</i>	Señora mala cristiana cabeza tonta despeinada

Fuente: Entrevista a Lorenzo Janeta, traducción-transcripción: Bélgica Chela.
Elaboración propia.

Título: *Wakra taki*

Informante: Lorenzo Janeta

Lugar: Comunidad Bashug

Tabla 11
Canto 10 Wakra taki

	Transcripción	Traducción
	<i>Ay turitulla turitu turitu wakritulla wakritu wakritu</i>	Ay mi toritico torito torito ganadito ganadito ganadito
	<i>Rukuyamushpaka wakritu wakritu</i>	Cuando te haces viejo ganadito ganadito
	<i>Tzakmasha nikunkika wakritu</i>	Quieres estar aplastándome ganadito
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
5	<i>Uchillita vidapi turitu pichizitu vidapi wakritu</i>	Cuando eras pequeño cuando tenías poquita vida ganadito
	<i>Yaku upyachirkani turitu kiwa karakurkani turitu</i>	Te di de tomar agua torito te di de comer hierba torito
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
	<i>Kunan rukuyashpaka turitu</i>	Ahora que te haces viejo torito
10	<i>Tzakmarshalla ninkika turitu</i>	Quieres estar aplastándome
	<i>Kunan wiñarishpaka wakritu</i>	Ahora que has crecido ganadito
	<i>Shitashalla ninki wakritu</i>	Me quieres aventar ganadito
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
15	<i>Groserolla wakritu wakritu dañinolla wakritu wakritu</i>	Medio grosero ganadito, ganadito un poco dañino ganadito ganadito
	<i>Groserolla wakritu wakritu dañinolla wakritu wakritu</i>	Medio grosero ganadito, ganadito un poco dañino ganadito ganadito
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa
	<i>Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa</i>	Jaway jaway jawaywa jawaywa Jaway jaway jawaywa jawaywa

Fuente: Entrevista a Lorenzo Janeta, traducción y transcripción: Bélgica Chela.
Elaboración propia

Título: Canto del pájaro

Informante: Lorenzo Janeta

Lugar: Comunidad Bashug

Tabla 12
Canto 11 Pájaro

	Transcripción	Traducción
	<i>Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i> <i>jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i>	Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa
	<i>Pajarito lindo urpicitu lindo</i> <i>Pajarito lindo urpicitu lindo</i>	Pajarito lindo pajarito lindo Pajarito lindo pajarito lindo
	<i>Maldito riguito maldito pájaro</i> <i>Maldito riguito maldito pájaro</i>	Maldito riguito maldito pájaro Maldito riguito maldito pájaro
	<i>Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i> <i>jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i>	Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa
5	<i>Ñuka huertamanka imapak chayanki</i>	Para que llegas a mi huerta
	<i>Ñuka mallkimunka imapak yaykunki</i>	Para que entras a mi planta
	<i>Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i> <i>jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i>	Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa
	<i>Ñuka huertapika laranja plantado</i>	En mi huerta plantado naranja
	<i>Ñuka mallkipika camuti tarpudu</i>	En mi rama plantado camote
10	<i>Imapak aspinki imapak chupinki</i>	¿Para qué rascas para que picas?
	<i>Imapak aspinki imapak chupinki</i>	¿Para qué rascas para que picas?
	<i>Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i> <i>jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i>	Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa
	<i>Shina kashkamanta dañino pájaro</i>	Por eso eres pájaro dañino
	<i>Sabiowanmi kanki yachakwanmi kanki</i>	Estás con un sabio estás con uno que sabe
15	<i>Shina kashkamanta dañino pájaro</i>	Por eso eres pájaro dañino
	<i>Sabiowanmi kanki yachakwanmi kanki</i>	Estás con un sabio estás con uno que sabe
	<i>Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i> <i>jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa</i>	Jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa jawaywa
	<i>Kariwayramanta chimburazumanta</i> <i>tigrarimuy vueltarimuy</i>	Desde kari wary desde Chimborazo Igualata Cubillín regresen dense la vuelta ayhaaaaa... ayyyy
	<i>Igualata cubillinmanta ay haaaaa ayyyyy</i>	
20	<i>Señora mala cristiana</i>	Señora mala cristiana
	<i>Kariwayramanta chimburazumanta</i> <i>tigrarimuy vueltarimuy</i>	Desde kari wary desde Chimborazo Igualata Cubillín regresen dense la vuelta ayhaaaaa... ayyyy
	<i>Igualata cubillinmanta ay haaaaa ayyyyy</i>	
	<i>Señora mala cristiana paya tontapak puchu</i> <i>uma</i>	Señora mala cristiana cabeza tonta despeinada

Fuente: Entrevista a Lorenzo Janeta, traducción y transcripción: Bélgica Chela.
Elaboración propia

Título: Amiguito Paisanito

Informante: Pedro Valdés

Lugar: Comunidad Bashug

Tabla 13
Canto 12 Amiguito paisanito

Transcripción	Traducción
<i>Jawaylla jaway jawaylla</i> <i>Jawaylla jaway jawaylla</i> <i>Jawaylla jaway jawaylla</i> <i>Jawaylla jaway jawaylla</i>	Jawaylla jaway jawaylla Jawaylla jaway jawaylla Jawaylla jaway jawaylla Jawaylla jaway jawaylla
<i>Amiguito paisanito</i> <i>Amiguito paisanito</i>	Amiguito paisanito Amiguito paisanito
<i>Apuraychik apurashun amiguito paisanito</i>	Apuren apuremos amiguito paisanito

5	<i>Aswitapish tiyankami traguitopish tiyankami</i>	Habrá chichita habrá traguito también
	<i>Apuraychik amiguitos</i>	Apuren amiguitos
	<i>Amiguito paisanitos</i>	Amiguitos paisanitos

Fuente: Entrevista a Pedro Valdés, traducción y transcripción: Bélgica Chela.

Elaboración propia

Capítulo segundo

Función social de los cantos jaway

En el presente capítulo analizamos la función social de los cantos *jaway* sobre la base de la metodología descrita por Rosaleen Howard-Malverde, ésta propuesta tiene un enfoque antropológico–lingüístico que en términos de la propia autora sirve: “para el análisis e interpretación de las narraciones históricas quechuas de tradición oral” (Howard-Malverde 1999, 339). Se apoya en la historia oral contada desde el punto de vista de los oprimidos y subordinados, los que en la historiografía oficial o no tienen voz, o son invisibilizados. Este nuevo enfoque constituye otra una forma de actualización de la conciencia histórica del colectivo, es decir, cumple una función política en la medida que el relato pretende influenciar en el presente y en definitiva transformar el orden de las cosas. También permite llenar ciertos huecos que va dejando la historia oficial.

El corpus investigado en el capítulo anterior consta de doce cantos, cuando eran funcionales cada uno debió tener al menos 34 versos, como el Gallito *taki*, que fue el más extenso. Luego, existen otros de menor tamaño como el de agradecimiento del que solo fue recordado cuatro versos, en este caso, en la medida de lo posible, se complementa la información de la parroquia de Sicalpa, cantón Colta, lugar que se encuentra localizado a pocos kilómetros de Cacha y cuyos cantos se registraron en el libro: *Sicalpapi kawsakkuna ñukanchik kikin tunukunata takikunatapishmi charinchik* (2015).

1. La estructura narrativa

Según se investigó en la fase de campo, la estructura de cada uno funciona como cantos responsoriales, es decir, el *pakidor* canta dos versos cuyo tema puede variar, luego, los cegadores responden *jaway*, lo que constituye el coro. Según la metodología de Howard-Malverde, la estructura narrativa debe ser analizada bajo un enfoque pragmático, este se logra combinando el análisis sintagmático propuesto por Vladimir Propp y el paradigmático de Claude Lévi-Strauss. Dado que la temática es independiente en cada canto, es decir no existe un hilo conductor aparente, se realiza un análisis de cada uno. Cabe aclarar también que los títulos han sido puestos por parte del investigador luego de escuchar varias veces cada uno, y en algunos casos, recogiendo el nombre dado por parte del informante.

Lo que hay que traer al *jaway*

A nivel sintagmático, el primer canto se caracteriza por nombrar acciones que se van a realizar durante la cosecha y los instrumentos que se deben traer a la minga. En el primer verso menciona en futuro real y en segunda persona: “cargarás” *apari-nki* la sogá, “halarás” *aysa-nki* la hoz. En el segundo, con el mismo tono imperativo, solicita que traigan, *apari*, máchica con manteca, un refrigerio o fiambre que se acostumbraba llevar a la minga, y que aparece en algunas versiones de los relatos de la tradición oral *puruwa*, como en la conocida narración del Cóndor y la Pastora. Sobre el final del segundo verso el *pakidor* se incluye en la acción, indicando con este gesto que el trabajo será colectivo. En la cuarta línea señala en tono imperativo: “lleva las ovejas hacia la montaña” a, o hacia la loma, es interesante este movimiento hacia arriba, tiene una importante carga simbólica como ya veremos en la lectura del ritual. Podríamos decir, por lo tanto, que la voz poética está describiendo las actividades que se realizaban en la mañana. El quinto es una especie de puente musical que aparece al final de algunos cantos, el informante José Yaguachi nos cantó un verso más corto que el de Lorenzo Janeta, en el verbo *kapari-shun* está su esencia, “gritemos”, “para que se haga eco entre las montañas”, como observamos son palabras que buscan el diálogo con el *wayra*.

Desde el punto de vista paradigmático se nombran varios instrumentos de labranza, cosas que se deben traer como el fiambre, los animales que deben dejarse pastando, en resumen, las tareas a ser cumplidas previas a la minga ¿Por qué lo hacen? Si bien durante las entrevistas *taita* Lorenzo Janeta indicó que no habían cantos específicos para la mañana, mediodía y tarde, sin embargo, en la vecina Sicalpa unos versos parecidos dicen: *Inti llukshiwani, inti yaykukllawan/ cosechata kallari-shunari; japikushunari, pallakushunari, kuchukushunari*⁸ (*Sicalpapi kawsakkuna...* 2015, 76), estos son identificados como cantos de la mañana, de inicio del ritual recordemos además que en la bibliografía revisada como la de los esposos Costales Peñaherrera, se señala que, de hecho, existe esta clasificación. Por lo tanto, vamos a asumir que este canto fue utilizado en el *jaway* de la mañana, según nuestros informantes, el ritmo era más alegre que en la tarde ¿Por qué era utilizado en la mañana? Responder esta pregunta nos permite acercarnos a un significado más profundo del plano de la expresión, en primera instancia, cantarlo en la mañana

⁸ “Comencemos la cosecha, desde la /salida del sol/ hasta la entrada de sol; cojamos, empuñemos y cortemos

motivaba el inicio del trabajo, con ímpetu y fuerza, además, recordaba al colectivo los insumos que se deben traer de tal manera que nadie los olvide y, por lo tanto, el trabajo sea eficiente.

Lo que se destaca en la estructura, no solo de este canto sino de todos, es el principio de la armonía plasmados en los versos, recordemos el principio de dualidad de la cosmovisión andina, en palabras del autor *kichwa-puruwa* Pedro Janeta: “todo tipo de trabajo de aprendizaje y trabajo era dual” (Janeta Janeta 2015, 100), en el trabajo se expresaba con la máxima: *rinrika uyakuchun – makina rurakuchun*⁹, en cada línea la armonía se expresa cuando nombra dos cosas: la sogá y la hoz, la máchica y la manteca, las ovejas y la loma, además se canta de dos en dos versos y se repite *jaway* cuatro o seis veces, siempre un número par, lo que permite mantener el ritmo de trabajo.

El jaway del pícaro

El segundo canto tiene diecisiete versos. Desde el punto de vista sintagmático posee un llamativo contenido sexual. Los primeros cuatro se pueden considerar una micro historia agresiva, el *pakidor* habla con un niño o adolescente, lo llama “*wambra brutu*”, le dice que le traiga a su mamá, le dará cuatro centavos para salga mientras, entendemos, la viola. Luego el canto se torna confuso, del cinco al nueve baja la agresividad, se dirige a padres y madres, les dice que presten su casa para amarrar a los perros, y para “andar dejando” algo que ha traído *Chura-shpa puri-nka-pak*, está hablando en primera persona. A partir del nueve cambia el tema otra vez, comienza una especie de diálogo con los cerros, propone tres condicionales, en los dos primeros expresa “si veo al cerro cabeza blanca”, en el siguiente cambia a plural, “si vemos a la abuela cabeza negra”, en el mundo andino las abuelas pueden ser cerros hembras, en este caso parece referirse a una montaña por la expresión *yana uma*, llama la atención el contraste blanco-negro que se presenta como un *alqamari* verbal. En el trece se dirige al Chimborazo, le dice que si tiene frío mejor “enviarásme a mí”. En los últimos tres se produce una especie de conversación, en el quince vuelve a llamar la atención del cerro abuela, “dile que me envíe al viento”, en el siguiente existe una respuesta, “no envíes al viento, ven tú mayor” para que enfríes, en el último le responde (¿el mayor?), que cuando venga otra vez hará cantar

⁹ El oído está escuchando – la mano está trabajando

y mantendrá relaciones sexuales. Advertimos un canto que no tiene un sentido lineal, la estructura aparece caótica.

Para el análisis paradigmático debemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿Por qué uno de los cantos *jaway* tiene como tópico central relaciones sexuales? Mario Godoy Aguirre en su libro sobre música *Puruwa* trae a colación un dato histórico que nos sirve de referencia, el autor cita a Marcos Jiménez de la Espada quién escribe sobre la crónica del padre Cobo: “Debo resaltar que el canto *jahuay* o ‘hahuay’ como lo menciona Cobo, era usado durante el arado, antes de sembrar maíz” (Godoy Aguirre 2016, 63), es decir que, en su origen más antiguo fue un ritual de la fertilidad, que, con la reubicación de los indígenas mitimaes durante la conquista Inca y la posterior invasión de la corona de Castilla, sufrió algunos cambios. De modo que, para analizar el canto existen dos vías simbólicas: por una parte, representa la fertilidad, y por otra, un escenario de proyección de aspiraciones o ilusiones “apenas confesadas”, como lo sostiene Andrés Guerrero. En la primera vía este canto simbolizaría la fertilidad que quedó como residuo de aquella práctica preincaica a la que Cobo no llama *jaway*, pero que Jiménez de la Espada en el siglo XIX lo relaciona con el que conocemos en la actualidad, por lo que, invocar relaciones sexuales con los cerros podría simbolizar la tierra que es fecundada, esto, sin embargo, nos deja la duda de la agresividad que muestra al inicio. En la vecina Sicalpa existe un canto similar, con la diferencia de que no nombra las relaciones sexuales de manera explícita, sino que las sugiere mediante el juego del enamoramiento a través de la voz de una mujer:

Ñuka siksik pakirinman
Ñuka wanku lluchurinman
¡Kasi Kanki! wamra musu
¡Kasi Kanki! ruku musu

Ñuka akcha lluchuinman
Ñuka uma kupayanman
¡Kasi Kanki! wamra musu
*¡Kasi Kanki! ruku musu*¹⁰ (Sicalpapi kawsakkuna 2015, 101)

¹⁰ Cuidado se rompa mi uso
 Cuidado se resbale el copo de lana
 ¡Estate quieto muchacho joven!
 ¡Estate quieto joven viejo!

Cuidado se zafe mi pelo
 Cuidado se despeine mi pelo
 ¡Estate quieto muchacho joven!
 ¡Estate quieto joven viejo!

Si comparamos estos ocho versos con los recopilados en Cacha, podemos evidenciar la agresividad de estos últimos, responder por qué ocurre esto nos lleva hacia el otro símbolo planteado, las relaciones sexuales como una proyección de aspiraciones e ilusiones. Andrés Guerrero, en la *Semántica de la dominación*, tratando de responder la pregunta de por qué los espectadores acuden a presenciar la fiesta del Gallo en la provincia de Imbabura, plantea lo siguiente: “El teatro ritual les integra. Hace que proyecten y vivan la representación, como aspiración o ilusiones apenas confesadas. Creen en él. Al hacerlo y sin saberlo, otorgan un poder legitimante a la ceremonia” (Guerrero Barba 1991, 38). Esto nos lleva a la pregunta ¿Cuáles aspiraciones e ilusiones estarían proyectando el *Pakidor* y los participantes en el ritual del *jaway*? Por una parte, podría ser un juego de insinuación a las mujeres solteras que participaban en el ritual; pero, por otro lado, esa agresividad podría dirigirse hacia el patrón, cuando le nombra a un *wambra brutu* ¿Podrían estas palabras ser para el hijo del hacendado? ¿Podría esta agresividad ser un síntoma de la inconformidad de los campesinos? Más adelante profundizamos el análisis de este canto a través de la imagen de la fertilidad.

Canto para cortar

El tercer canto es uno de los más cortos. Desde el punto de vista sintagmático, si asociáramos temáticas, tendría que ver con el primero, ambos describen acciones ligadas al *jaway*. Los versos tres y cuatro nombra las acciones que deben ser realizadas de manera coordinada durante la minga. Mientras que el primero y segundo corresponden al coro, repite la palabra *jaway* ocho veces, por el principio de armonía se dividen en dos líneas de cuatro repeticiones cada uno, el detalle que llama la atención es la partícula *-lla* que acompaña al coro, estas dos letras modifican de manera sutil el significado, dotándole de un aire de ternura, recordemos que la palabra *haway* se encuentra reconocida en el diccionario kichwa-castellano publicado por el Gobierno del Ecuador, como el nombre que designa a la canción de la cosecha de trigo, lo que le volvería un nombre propio, que acompañado con la partícula señalada, implica dotar de una variante de dulzura, como cuando en castellano se aplica un diminutivo para nombrar a un ser querido. Tampoco se debe desdeñar el hecho de que la palabra raíz *hawa* está relacionada con la noción de subir o ascender.

Desde el punto de vista paradigmático este canto es un símbolo de esfuerzo y trabajo coordinado, si a esto se le suma la expresión de ternura de la partícula *-lla*, es la imagen del amor al trabajo que cumple la con la máxima en el mundo andino *ama killa*. Se podría afirmar que es común en la región, en Sicalpa encontramos versos parecidos que se suelen cantar sobre todo en la mañana: “*Japikushunari pallakushunari kuchukushunari*”¹¹ (*Sicalpapi kawsakkuna...* 2015, 76). Igual que el canto para cortar recopilado en Cacha, hace una descripción del trabajo que se está realizando con tres acciones verbales: coger, empuñar y cortar, según su descripción se lo cantaba al medio día, por lo que también vamos a asumir que en Cacha también se cantaba a esa hora. Por otro lado, el cantar y cortar a la vez cumple el principio de la dualidad y armonía, se tiene ocupado mente y cuerpo a la vez, de tal modo que se llega a producir un efecto de reducción del cansancio que ayuda a sobrellevar el trabajo duro. Si lo comparamos con algún fenómeno en la actualidad, tendríamos que hacer un símil con los cantos de los policías y militares mientras corren.

Canto de agradecimiento

Este cuarto canto tiene como tema central el agradecimiento a la deidad por el grano que se está cosechando. Desde el punto de vista sintagmático observamos en la primera línea el *Diosolopagui* que expresa gratitud. En el segundo la voz poética conversa con Dios, le cuenta que están juntando de manera colectiva la gramínea. En el tercero le asegura que la van a guardar. En resumen, es un canto corto que se caracteriza por nombrar al Dios católico, ignorando a la *Pacha mama*, deidad que está presente en el imaginario de los demás informantes.

Para el análisis paradigmático se debe señalar que este canto fue recordado por el *taita* Pedro Morocho, uno de los innumerables *kichwa-puruwa* conversos al protestantismo. Su recuerdo actualiza el conocimiento, nos muestra de manera inconsciente algo que él quiere que veamos, la consecuencia de esto es un canto cuyo agradecimiento está dirigido a Dios de manera exclusiva, se trata de una prédica inconsciente. En contraste, las *wakas* del mundo andino que se nombraban en los cantos recopilados de otras fuentes son: la *pachamama*, los cerros sagrados Chimborazo, Carihuairazo, Igualata, Cubillín, además, claro, al Dios católico. La imagen que nos queda la de una plegaria de agradecimiento de por la cosecha.

Canto para cobijar una casa

¹¹ Cojamos, empuñemos y cortemos

Los *jaway* no solo se cantaban durante la cosecha, como quedó sentado en la descripción del capítulo precedente, también se utilizaba en la minga para cobijar los techos de las casas. Desde lo sintagmático advertimos que tiene cuatro versos, el dos y cuatro son iguales, el uno y tres distintos. El primero está en modo imperativo, igual que el tercero, invita de manera colectiva a cobijar la casa. En el segundo cambia a modo infinitivo y completa la idea del anterior, sigue hablando en plural, “*Ñuku-nchik kawsa-y-pak*”, para vivir nosotros. En el tercero vuelve al modo imperativo, la traducción literal que hizo al castellano nuestra compañera *kichwa* hablante fue: “hagamos paragua”. Los versos por lo tanto son cortos y se centran en el tema del trabajo.

Desde el punto de vista paradigmático, según el Diccionario *kichwa*–castellano publicado por el Gobierno, la raíz de la palabra *wayta* a la que se refiere el cuarto verso quiere decir “ramillete”, este, antepuesto al prefijo castellanizado *para*, simbólicamente podría traducirse como una estructura que protege la parte superior de la casa, así como la corona en forma de ramillete cumple la misma función en la cabeza de los hombres que la utilizan. Por otro lado, es necesario preguntarnos ¿Por qué se cantaba el *jaway* en esta actividad en particular? La palabra se forma por la raíz *hawa*, que quiere decir arriba, alto y afuera, en el diccionario previamente citado se escribe con h y no con j, sin embargo, se pronuncian igual ¿Tiene que ver el significado de *hawa* con el hecho de que el trabajo consista precisamente en el movimiento de pasar la paja hacia arriba para que los mingueros se encarguen de tejer el techo?

Contra los ricos

Igual que el cuarto canto, el sexto está atravesado por los recuerdos de Pedro Morocho, que, como ya se dijo, actualiza el conocimiento cuando lo relata. En realidad, este proceso ocurre en todos los informantes, sin embargo, en el caso particular de Pedro, tal vez por sus fuertes creencias religiosas se hace más evidente. El tema del canto es la resistencia, la inconformidad expresada de manera directa contra el patrón. Desde lo sintagmático, el primer verso empieza de modo exclamativo, llamando la atención de los “hermanos” y “hermanas”, luego pasa al segundo en el que nombra al patrón, no de manera directa, pero le dice amo y señor. En el tercero expresa que se lleva el ánimo y la fuerza de sus hermanos. En los dos últimos denuncia: “*Paykunaka azuti-shpa*”, que se podría traducir, “Ellos pegando” tal como lo propone nuestra compañera *kichwa* hablante, sin embargo, nótese en la

raíz de la palabra el término castellanizado “*azuti*”, o sea azote, que es más severo que un golpe. En el último vuelve a expresar “ellos pegando nos tienen”, en este caso sí utiliza la palabra *makana* que significa golpear. De modo que no dice exactamente lo mismo en los versos cuatro y cinco. En todo caso, se entiende la idea general de lamento y reclamo por la situación de maltrato corporal que muchas veces les infringía el patrón a través de su mayordomo.

En el análisis paradigmático empezamos por la pregunta: ¿Tuvieron los cantos *jaway* de la época de la hacienda los mismos versos que Pedro Morocho relata para la presente investigación, cuya fase de campo es del 2019? La agencia del campesino indígena frente a su situación de explotación estuvo siempre presente, sin duda, y se manifestó en la época de la hacienda, pero ¿De qué modo? Según Andrés Guerrero estas tácticas de resistencia frente a la opresión del patrón se basaban en algo que llama “códigos de negligencia [...] actos como el desatender una convocatoria a minga, despeñar los animales a cargo, faltar a la cuenta de rayas, trabajar con desgano, etc.” (Guerrero Barba 1991, 306), es decir, en términos del mismo autor, “técnicas sigilosas de resistencia”, que evitaban el enfrentamiento directo con el poder. Si extrapolamos esta conclusión de Guerrero a los *jaway*, obtendríamos que durante su performance también existían estos “códigos de negligencia” de los que habla Guerrero ¿Por qué? Según los testimonios descritos en el capítulo anterior, el maltrato físico era una realidad, si alguien disminuía el ritmo, es decir, trabajaba con desgano, el recurso del hacendado para corregir este comportamiento de resistencia pasiva era el látigo, el ejecutor era el mayordomo. Ahora bien, si se aplicaba el castigo físico para un comportamiento como trabajar con desgano ¿Cómo habría sido el castigo si se insultaba o reclamaba de manera directa al hacendado a través de los cantos? José Yaguachi de la comunidad Cachatón aseguró que un hipotético enfrentamiento directo a través de cantos de denuncia con alusiones demasiado evidentes no hubiera sido posible. De manera que este canto es un símbolo, de hecho, de que en el ritual agrícola *jaway* se practicaba la resistencia, sin embargo, la evidencia nos lleva a pensar que esta era de manera indirecta, oblicua.

Wayra taki

El informante del *Wayra taki*, o canto del viento, es el *pakidor taita* Lorenzo Janeta. Se forma de ocho versos, los dos primeros invocan al viento, aquí encontramos la partícula *-lla* que expresa ternura: “vientito ay vientito, vientito”,

repite seis veces formando dos líneas. El tercero le corresponde al coro, como se aprecia en otros *takikuna*, la palabra raíz *jawa*-y está acompañada por la partícula –*wa*, que según la gramática unificada de Williams Franco significa “me” o “a mí”(Franco 2010, 84), en consecuencia quiere decir *jaway* a mí. En el cuarto y quinto la voz poética le pregunta si conoce una “buena hondonada”, en el campo, cuando sopla con furia y se encuentra con una hondonada se tranquiliza, se apacigua. En el siguiente le pregunta si conoce una “*Alli warmi*” o buena mujer más que hermosa, porque si quisiera expresar esto último hubiese utilizado la palabra *sumak*, por su parte, *Alli* quiere decir buena en el sentido del *Alli kawsay*, en otras palabras, el viento, que es considerado como una persona en el mundo andino, está buscando una mujer, que, igual que la hondonada, le ayude a tranquilizarse, en consecuencia, no dañará los cultivos. En el siete aparecen unas frases que actúan como una especie de puente musical, éstas se encuentran al final de algunos cantos, se nombra a cuatro montañas consideradas *wakas*, o *apus* en la cosmovisión *kichwa-puruwa*, en la vecina Sicalpa se cantan unas parecidas que nombran las mismas montañas sagradas. El último no tiene parecido con ningún otro, ni está en la bibliografía consultada, tampoco se parece a ninguno del propio *wayra taki*, sin embargo, el *taita* Lorenzo Janeta lo repite algunas veces en otros cantos, habla sobre una señora, ironiza cuando la llama “cristiana” porque enseguida le insulta *tonta-pak*, despeinada ¿Es posible que se refiera a la patrona?

En el plano paradigmático, cantarle al viento, es, dentro del ritual, una forma de comunicarse con él como si fuera una persona, esto sirve para apaciguarlo, no olvidemos que en el mundo andino todo tiene dueño, un cerro, una quebrada, un ojo de agua, una peña, etc., de tal modo que se puede dialogar con él, es posible apaciguarlo de forma mágica, por eso se menciona la hondonada que equivaldría a la *warmi*, un factor equilibrio que lo calme. Tiene que ver también con la fertilidad porque la imagen de la “buena mujer” es invocada, la relación aparece como algo deseable en el sentido de *Alli* y no de *Sumak*. En la cosmovisión andina el *wayra* es considerado como masculino, por lo tanto, necesita su contraparte femenina, Pedro Janeta en su libro sobre la cosmovisión del *kichwa puruwa runa* nos dice: “para el *runa* no son contraposiciones (*kari – warmi*) excluyentes sino complementos necesarios para la afirmación de una entidad superior e integral” (Janeta Janeta 2015, 275), es decir, la mujer y el hombre están llamados a cumplir el principio de complementariedad, que según el mismo autor, y por el principio lógico andino de

correspondencia, se aplican en todos los campos de la vida. De modo que el *wayra kari* debe buscar su *wayra warmi* para que se cumpla el principio de armonía, es importante calmarlo porque existe la percepción de que lo masculino se relaciona con el *supay*, según Mario Godoy Aguirre, es un rasgo presente en la cultura *puruwa*, en dónde fenómenos naturales como el arco iris, el rayo, el trueno, el granizo, el viento son “consideradas huacas malignas”, por lo tanto, el viento aparece como aquel factor peligroso que debe ser apaciguado mediante la práctica ritual.

El canto del gallito

En apariencia trata sobre acontecimientos de la vida diaria, al menos si nos hubiéramos quedado con el análisis sintagmático así fuera. La letra, si cabe la expresión, está completa, en el sentido que *taita* Lorenzo Janeta la guardó muy bien en su memoria y nos demuestra que en cada canto existe una narración de tipo poética. Está compuesto de treinta y cuatro versos, el primero repite tres veces gallito, las primeras repeticiones están acompañadas de *-lla*, que, como ya revisamos, expresa ternura, cariño, luego reitera tres veces pollito utilizando el mismo recurso dulce de las primeras líneas. En los siguientes dos se canta dieciséis veces *jaway*, en la mayoría le acompaña *-wa*, que como vimos en análisis previos, significaría “*jaway* a mí”. El sexto y séptimo están conectados con el segundo y tercero, marcan una continuación narrativa, cuando era pequeño el pollito fue alimentado, “ahora que has crecido”, el octavo y noveno denuncia “solo me quieres picar y rascar”. Se entiende que en la *chakra* cuando un gallináceo entra a escarbar puede causar daños en los brotes de las plantas. En el decimocuarto regresa sobre la idea de inicio, le dice al pollito que cuando era pequeño le daba arroz y le puso agua. Continúa en el decimoséptimo, tiene un tono de queja, aunque la deja en suspenso, lo que le da mayor dramatismo al canto. En el vigésimo primer verso completa la idea, solo me quieres picar y patear, en el vigésimo segundo exclama: pájaro grosero, dañino. Sigue en el vigésimo quinto, luego de haber cantado el coro, siendo así, o por ser así, le amenaza, ya no te pondré agua, ni arroz, en vigésimo noveno y trigésimo le vaticina sufrirás, finaliza con un tono de reclamo, cuando te haces viejo solo quieres picar y patear.

En el análisis paradigmático fijemos nuestra atención en el comportamiento del gallo, que, sospechamos, puede ser un símil irónico de la conducta del patrón o del mayordomo. El tema central es la ingratitud del pollo, que, a pesar de haber sido criado con esmero, cuando se convierte en gallo se porta grosero y dañino. En este

punto advertimos el rompimiento del código de reciprocidad, sobre este tema Pedro Janeta escribe: “Si se rompe la equivalencia, las relaciones se tornan asimétricas, de modo que unos cuantos se perjudican y otros se benefician [...] solo entre equivalentes puede haber conversación, pero si rompe la equivalencia ya no hay diálogo sino que unos dan órdenes y otros ejecutan” (Janeta Janeta 2015, 298). Consiente de este rompimiento, la voz poética expresa disconformidad, busca el retorno del equilibrio, “siendo así”, le dice al gallo, “ya no te pondré agua”, tampoco le va a dar de comer, y le augura “sufrirás”. Pero decíamos, esta alusión al comportamiento del gallo, tal vez encubre, de manera ingeniosa, el verdadero el sentido del canto ¿Por qué sostenemos esto? En el campo es frecuente que un gallo le pique al granjero, o que eventualmente cause destrozos en la *chakra* ¿Será que en verdad este hecho, por decirlo menos común en el campo, es el que inspira al *pakidor* para se tome la molestia de componer unos versos? Y también preguntémonos ¿Por qué en el veintiocho le dice que no le va a poner agua? Cuando sabemos que la economía del campesino no soportaría el desperdicio de un animal sin darle de comer, o que se pierda por no tomar agua. Podemos entonces señalar que lo más probable es que la voz poética no habla del gallo, si es así entonces ¿De quién habla?

En la *Semántica de la dominación* (1991), Andrés Guerrero realiza un importante estudio de los flujos de distribución en la hacienda El Dean, dentro de este, revisa de manera documental (libro de cuentas) el promedio de permeancia de los conciertos desde el año 1900 a 1924, este estudio nos demuestra primero que los conciertos, como los llama el autor, vivían su ciclo vital al interior de la hacienda: “La hacienda, no solamente era un lugar de vida, sino también de muerte puesto que, en aquellos mismos años, el escribiente traza la consabida cruz, símbolo de ‘defunción’, en las cuentas de diez conciertos” (Guerrero Barba 1991, 317) , por lo tanto también vivían el ciclo de vida del patrón y claro, del mayordomo también, a quienes, en algunas ocasiones, los veían criarse ¿Eran testigos de la transformación del patrón o del mayordomo de un pollo tierno a un gallo “dañino y grosero”, que con su comportamiento ingrato rompía el código de la reciprocidad? Siendo así, este canto también debería incluirse en los mecanismos de resistencia pasiva y sigilosa a los que se refiere Andrés Guerrero.

Princesa Viajera

El noveno canto en análisis es la Princesa viajera. Desde lo sintagmático es de resaltarse el título del canto, este, en particular, fue sugerido por el propio *pakidor*,

taita Lorenzo Janeta. Desde el primer verso revela su tópico, un viaje del patrón, al que llama “*amu*”, vaticina que pronto vendrá. En el coro, algunas repeticiones de la palabra *jaway* están acompañadas de *-wa*. El relato continúa en el tercero, la voz poética duda si el patrón se fue a Quito o Cuenca. En el quinto pregunta, no sin un toque de sátira, si vendrá en avión, o pana, este último se refiere a la cooperativa de transportes Panamericana, que, por los años de vigencia de la hacienda ya prestaba servicio de transporte interprovincial. En el séptimo la voz poética se vuelve paternalista, con la expresión “*Ñuka niño shamu-nka-mi*”, que significa “mi niño ha de venir” logrando por un momento invertir los papeles de la realidad porque el “*amu*” es infantilizado. En el décimo retoma la acción narrativa, le dice niña, pero también anciano *yurak uma*, anuncia su llegada, al final, a pesar del anuncio, el patrón nunca regresa, no podemos dejar de preguntarnos, si este canto tuviera treinta y cuatro versos entonces ¿Tal vez sí narraría el retorno de la princesa?

Para el análisis paradigmático recordemos el hecho de que *taita* Lorenzo Janeta nos contó que a los dueños de las *chakras* o a los patrones les llamaban “princesas”, es decir, el canto está construido sobre la base de una metonimia satírica que inicia en el primer verso con el juego dual de nombrar a la niña y al amo al mismo tiempo, luego, cabe hacerse la pregunta ¿Por qué el viaje a Cuenca o Quito? Es bien conocido que en aquella época era frecuente que los patrones se ausentaran por largos periodos de tiempo, la hacienda quedaba a cargo del administrador que por lo general era el mayordomo. Lo que llama la atención en este canto en particular es la inversión de papeles, el poder del hacendado, como bien lo evidencia Andrés Guerrero, está revestido de paternalismo en el que el indígena juega un papel pasivo. El canto de la princesa viajera, que se encuentra en el contexto del ritual agrícola, el campesino infantiliza al terrateniente utilizando el recurso ya mencionado de la metonimia, le llama niño en algunos versos y niña en otros. No solo eso, en el décimo también le dice “*yurak uma*”, cabeza blanca, es decir anciano, de esta forma, quién hace el papel pasivo, no productivo, es el patrón porque es representado como niño, anciano y ausente a la vez. Al final nos queda la sensación de que este también forma parte de la resistencia sigilosa a la que se refiere Andrés Guerrero, por su tono satírico.

Wakra taki

El décimo canto tiene una temática muy parecida al gallito, y como ya veremos más adelante, también se parece al del pájaro, los tres tienen tema y trama

similar. El coro está acompañado por *-wa*. Los versos narrativos comienzan en la primera línea, con ternura lo llama “*turitu*”, del mismo modo “*wakritulla*”, “*wakritu*” y “*turitulla*”, todas las formas expresan lo mismo, aunque llama la atención el hecho de que ocupe una mezcla de castellano y *kichwa* para expresar esta mencionada ternura. En los siguientes, el segundo y tercero, le dice al *wakra* que cuando se hace viejo le quiere “aplastar”. En el quinto y sexto le recuerda que cuando era pequeño le dio agua y hierva, sigue del noveno al doceavo, ahora que el toro está viejo le quiere “aplastar” y “aventar”. En el decimoquinto y decimosexto se queja que el ganado salió *graserolla*, *daninolla*, es decir, groserito, dañinito, y también aplica un sufijo tierno en “*wakritu*”, sería torito o ganadito, una expresión que llama la atención, porque a pesar de que denuncia el mal comportamiento del animal, igual utiliza términos que denotan ternura ¿Este recurso tiene el efecto en el relato de hacer que parezca más cruel?

Desde el punto de vista paradigmático revisamos las semejanzas que encontramos con el canto del gallito. Tenemos la historia de un ternero que fue cuidado por el narrador, cuando crece se convierte en un toro grosero y dañino, le quiere “aventar” y “aplastar” a quién le crio. Como constatamos, la trama es casi igual a la del gallo, solo que el protagonista es el *wakra*, por lo que podemos aplicar el mismo análisis anterior. La variante que encontramos ¿Intencional o no? Es que no existe la amenaza de dejarle sin alimento como al gallo, es decir, no se puede constatar el afán por el retorno a la situación de equilibrio, no fuerza la reciprocidad, se queda en la denuncia. De igual manera cabe preguntarse ¿Por qué utiliza expresiones de ternura para denunciar una transgresión? Una respuesta a esto podría ser que ayuda a ocultar o camuflar de mejor manera la verdadera intención de la letra, por lo que formaría parte de las tácticas de resistencia sigilosa señaladas por Andrés Guerrero.

Canto del pájaro

Este fue el último canto que recordó el maestro *pakidor* Lorenzo Janeta. Está formado por veintitrés versos, inicia con el coro, la palabra central *jaway* está acompañada del sufijo *-wa*. En el segundo la voz poética comienza resaltando la belleza del pájaro, en castellano le llama “lindo”, en contraste, en el siguiente le califica de “maldito”. El quinto denota molestia por su presencia “para qué llegas a mi huerta” le reclama. En el octavo y noveno sigue la protesta con la pregunta ¿Para qué rascas, para qué picas? Desde el decimotercero al decimosexto comienza

completando la idea del onceavo, le reclama por eso eres dañino, y le advierte “que estás con uno que sabe”. Cierra con el puente musical que invoca a los cerros sagrados. El último trata sobre la cristiana tonta y despeinada a la que se refiere el *pakidor* Lorenzo Janeta en varios cantos.

En análisis paradigmático debemos comparar la estructura del relato de los cantos precedentes que tienen como protagonista a un animal. La trama tiene variantes, primero porque el *urpi* no es un animal de granja, sino uno silvestre, de manera que el campesino no le cría, así que el ave no le debe nada, sin embargo, viene a romper la armonía, a causar disgustos, a dañar la *chakra*, es decir, detrás de su belleza, que admira en el segundo verso, están los daños que causa, por lo que de manera contradictoria también lo maldice en el siguiente, advertimos un juego de contraste ente lindo y maldito, algo bello que hace daño, como las espinas de la rosas. ¿Podríamos afirmar que se trata de un canto de resistencia sigilosa? Al respecto, Andrés Guerrero, luego de haber caminado todo el sendero de la *Semántica de la dominación*, en unas de sus reflexiones finales argumenta: “Un ritual como el de la *uyansa* [...] cobra sentido como acto de resistencia siempre y cuando se lo analice como ceremonia polivalente que, ubicada en la globalidad de la vida comunal huasipunguera, empalma con una multiplicidad de actos reproductivos confluentes” (Guerrero Barba 1991, 335). Estos cantos, siguiendo esta lógica, deben ser polisémicos, en su camuflaje lingüístico radica el éxito de la resistencia.

Amiguito paisanito

El último canto del corpus lo recordó el bocinero Pedro Valdés, quién fue testigo presencial. En el análisis sintagmático advertimos que tiene como propósito dar ánimo a los mingueros. En el primer verso está el coro *jaway* acompañada de —lla. En el segundo canta en castellano “amiguito paisanito” cuatro veces, luego de manera imperativa le dice *apura-nchik*, se entiende que llama a trabajar, en el verso siguiente promete: habrá “chichita” y “trago”. Cierra el canto volviendo a motivar para que el trabajo sea realizado de forma eficaz.

En el análisis sintagmático empezamos con la pregunta ¿Por qué buscaban trabajar de manera eficaz? Esto, considerando que quién se beneficiaba era sobre todo el patrón. *A priori*, responderíamos que el provecho para los campesinos sería evitar una jornada de trabajo larga y pesada, pero ¿Será que de verdad el patrón no sabía que algunos versos eran contra él? Sabemos que en muchas ocasiones el hacendado solía presenciar las cosechas, de modo que es probable que tanto los

indígenas como él sabían a lo que jugaban. Andrés Guerrero al final de su reflexión señala: “Para dominar y explotar, el patrón debió adoptar ciertas reglas de juego de los dominados, condición y base de su consentimiento. A su vez, los huasipungueros preservaron y fomentaron el potencial de rebelión y alternativas que ofrecía su universo económico [la distribución] y simbólico comunitario [a semántica de la reciprocidad]” (Guerrero Barba 1991, 336). De modo que es posible que al patrón no le haya quedado más remedio que escuchar sin decir nada ciertos versos incómodos, que, por un lado, desactivaban la rebelión inmediata, pero que, por otro lado, iban alimentando poco a poco la unión comunitaria y por ende era un caldo de cultivo para la resistencia.

2. El tiempo y los sufijos testimoniales

Una vez analizada la estructura narrativa de cada canto pasamos al análisis del tiempo y los sufijos testimoniales. Antes de ello, y a manera de síntesis del trabajo de campo, es pertinente clasificarlos en dos grandes temas, por una parte, vamos a considerar a los que hemos llamado “costumbristas”, describen acciones que se llevan a cabo previo, durante y después de la minga, su función principal es mantener en alto el ánimo para hacer más llevadero y eficiente el trabajo. Por otra parte, estarían los que se centran en la “resistencia sigilosa”, aquellos irónicos, satíricos o sarcásticos, que contienen reclamo bajo su apariencia inofensiva. Casualmente ¿O tal vez no? Existen seis cantos de cada tipo:

Tabla 14
Clasificación de los cantos recopilados

Nombre del canto	Tipo
1. Lo que hay que traer al <i>jaway</i>	Costumbrista
2. <i>Jaway</i> del pícaro	Resistencia
3. Para cortar	Costumbrista
4. Agradecimiento	Costumbrista
5. Cobijar una casa	Costumbrista
6. Contra los ricos	Resistencia
7. <i>Wayra taki</i>	Costumbrista
8. Gallito	Resistencia
9. Princesa viajera	Resistencia
10. <i>Wakra taki</i>	Resistencia
11. Pájaro	Resistencia
12. Amiguito paisanito	Costumbrista

Fuente: Trabajo de campo

Elaboración: Propia

Una vez que hemos realizado esta distinción, pasamos a revisar los sufijos verbales y testimoniales utilizados en los cantos. Según la metodología de Howard-Malverde son: “Dos rasgos gramaticales [que] están estrechamente vinculados en el

discurso narrativo quechua” (Howard-Malverde 1999, 367). Sin embargo, identificamos una importante diferencia con respecto al *corpus* que utiliza Howard-Malverde, la autora analiza un relato que contiene una secuencia de acontecimientos, en otras palabras, un discurso narrativo, en contraste, el tipo de discurso de los cantos *jaway* es poético. Hay que señalar también que, para recopilar los cantos, contribuyeron varios informantes, por lo tanto, existen varias formas de recordarlos. Tal vez esta sea la explicación por la que encontramos el uso de los tres tiempos verbales, a diferencia de las narraciones, que usan sobre todo tiempos conjugados en pasado simple y compuesto.

Decíamos que dividimos los cantos en dos subtemas, el primero, de tipo costumbrista, cuya función era la de transmitir el conocimiento del campo a las nuevas generaciones y dar ánimo a los mingueros, se caracteriza por el uso predominante de sufijos verbales en modo imperativo, para lo que el *pakidor* emplea –y para testimonial, - *ychik* para expresarse de manera indirecta. Otro sufijo utilizado en este tipo de cantos está registrado en el diccionario *Kichwa yachakukkunapa shimi yuk kamu* (2009), editado por el Gobierno del Ecuador, como “futuro real” (Ministerio de Educación Ecuador 2009, 30).

Por otra parte, en los seis cantos cuyo tema central es la resistencia sigilosa, los tiempos verbales predominantes son el pasado combinados con el presente. Para expresar pretérito testimonial utiliza –*rkani*, mientras que para conocimiento no testimonial –*rka*, y para enunciar hechos acaecidos de manera reciente aplica el pasado compuesto imperfecto que está representado por –*shka*-. Para el presente de conocimiento directo emplea el sufijo –*chik*, y para el indirecto –*n y-nkichik*. Para el gerundio usa la partícula –*shpa*.

De la misma forma, los sufijos testimoniales utilizados son el –*mi* para conocimiento directo y el –*shi* para indirecto. Estos son los mismos que emplea Howard-Malverde (1999) en su análisis sobre la leyenda de San Juan de Pariarca. En la gramática de Franco (2010) se identifica al primero (–*mi*) como “enfático afirmativo”, y al segundo (–*shi*) como uno que expresa “duda, incertidumbre o probabilidad”. En el siguiente cuadro se resume la función de los sufijos utilizados.

Tabla 15
Función de los sufijos en los cantos *jaway*

Sufijos verbales	Kichwa
Tiempo futuro	– <i>sha</i>

conocimiento directo	-shun
Tiempo futuro real conocimiento indirecto	-nki -nka
Presente Conocimiento directo	-chik
Presente Conocimiento indirecto	-n -nkichik
Pasado Conocimiento directo	-rkani
Pasado Conocimiento indirecto	-rka
Pasado compuesto imperfecto conocimiento directo	-shka-
Gerundio	-shpa
Imperativo Conocimiento directo	-shun
Imperativo Conocimiento indirecto	-y -ychik
Sufijos testimoniales	
Conocimiento directo	-mi
Conocimiento indirecto	-shi

Fuente: Trabajo de campo

Elaboración: Propia

Iniciamos el análisis refiriéndonos al grupo de seis cuentos costumbristas cuya función principal de tipo pedagógica era la transmisión de conocimiento de las labores del campo a las futuras generaciones. Los principales sufijos utilizados es el imperativo y el llamado “futuro real” en el diccionario del Gobierno (2009), o “futuro imperfecto” en la *Gramática kichwa* (2010) de Franco. En cualquier caso, es razonable que se empleen para nombrar acciones que se repiten, en especial el modo verbal imperativo, porque permite expresar orden, ruego o mandato. En el corpus en análisis el mandato es el recurso más utilizado, se expresa de manera evidente en el canto para cortar por ejemplo, cuyo verso número cuatro utiliza tres veces el imperativo *ku-chu-y*, es decir, “corta, corta, corta”, un verso destinado a mantener el ritmo de trabajo y por tanto la eficiencia. Esto también se evidencia en el canto amiguito paisanito, los versos del tercero al quinto dicen:

(3) *Apura-ychik apura-shun amiguito paisanito*

Apuren, apuremos amiguito paisanito

Aswitapish tiya-nka-mi traguítapish tiya-nka-mi

Habrá chichita, **habrá** traguito también

Apura-ychik amiguitos

Apuren amiguitos

Como podemos apreciar en el canto que nos compartió el bocinero de Cacha Pedro Valdés, están presentes *-chik* y *-shun*, el primero, de conocimiento indirecto, utiliza el *pakidor* para apresurarles, para llamar al trabajo a sus compañeros, luego,

emplea el *-shun* para incluirse, no lo hace en singular, sino en plural, de este modo buscando el *ranti - ranti* y por lo tanto la armonía en la minga, en la cosmovisión andina todos deben trabajar igual, recordemos que en la fase de campo los informantes nos dijeron que la voz principal era el quién mejor trabajaba cortando la gramínea. En este canto podemos advertir que aparece el otro sufijo común en este tipo de cantos que hemos denominado “costumbristas”, el *-nka*, que expresa futuro, real o imperfecto, según el autor que se prefiera, lo interesante es que sirve para prometer chicha y trago a cambio del trabajo que se realizará en la cosecha, un agrado para los mingueros, que en economía moral, es muy importante para los campesinos, esta reciprocidad que se materializa en los agrados, suplidos y socorros ayudan a mantener su ciclo vital. En los siguientes versos se puede apreciar de mejor manera el uso del tiempo verbal referido:

(1) *Wasita Kata-shun*
Cobijemos la casa
Ñukanchik kawsa-y-pak
Para vivir nosotros
Parawayta rura-shun.

En el citado canto para cobijar la casa recordado por *taita* Pedro Morocho de Huagshi, se puede apreciar el sufijo en modo imperativo *-shun*, en el siguiente verso le acompaña *-y* que representa al verbo en infinitivo, por lo tanto, tenemos un esquema de: imperativo más infinitivo, el primero denota apremio por cumplir el trabajo de cobijar el techo, el segundo la promesa de que la casa sea para “vivir nosotros” ¿Quiénes? Los que están prestando la mano para construir la choza, en el sentido de que serán tratados como en su propia casa cada vez que la visiten. Para concluir vamos a aportar un ejemplo más, de modo que quede establecido el uso del futuro real en los cantos costumbristas: *Allí kinkri rinsi-nki vintito, es decir* “Conocerás buena hondonada vintito”, se aprecia que el futuro tiene una cierta función imperativa, funciona como decreto o mandamiento, para esto emplea el sufijo *-nki* en futuro real.

Pasamos al análisis de los seis cantos cuyo tema central es la resistencia sigilosa. Los sufijos verbales predominantes son el presente y el pasado, lo que también nos parece razonable, porque la mayoría de cantos de este estilo tienen una estructura protección – ingratitud, es decir, el campesino que crío al animal, le cuidó con esmero, pero cuando crece, se porta ingrato, es grosero, quiere agredir a quién lo

crio, es decir, es una estructura que demanda de contraste entre pasado – presente para dar cuenta de los cuidados que se tuvo con el animal y su ingratitud:

- (2) *Uchilla vidapika gallito yakuta chura-rkani gallito*
Cuando de pequeño gallito te **puse** agua gallito
- (3) *Uchilla vidapika pollito cebada karka-rkani pollito*
Cuando de pequeño pollito **te di de comer** cenada pollito
- (6) *Kunan rukuya-shpa-ka gallito*
Ahora que ya **llegas** a viejo
- (8) *Chupi-sha-lla ni-nki-ka gallito*
Solo me **quieres picar** gallito

El canto del gallito es uno de los que tienen la estructura mencionada. En los versos segundo y tercero apreciamos el sufijo verbal *-rkani*, que es de conocimiento directo, testimonial, expresa pasado en primera persona, y como lo habíamos adelantado, se utiliza para evocar el recuerdo de la crianza del animal. En el *wakra taki*, el verso que equivaldría al citado es el sexto: *Yaku upyachi-rkani turitu kiwa karaku-rkani turitu*. Como podemos apreciar, existen dos verbos conjugados en el mismo tiempo del verso del pollito, además, expresa algo equivalente “te di de tomar agua torito, te di de comer torito”. El sufijo que expresa pasado también está presente en el canto de la princesa viajera, en este caso en el tercer verso lo utiliza para contar sobre el viaje: *Quito pueblomanmi ri -rka Cuenca pueblomanmi ri -rka*, con seguridad el *pakidor* canta: “Se fue al pueblo de Quito, se fue al pueblo de Cuenca”, esta certeza sobre el viaje es importante en la estructura del canto porque sobre esto se sostiene la posterior sátira, en la que se pregunta si vendrá en avión o pana.

Ahora bien, este tiempo pasado puede combinarse con otros sufijos. Regresemos al canto del gallito para revisar la sexta línea, el tiempo verbal cambia porque quiere expresar algo que está ocurriendo, este es el hecho de la ingratitud presente del gallo, por este motivo utiliza *-shpa* que denota gerundio, que como se aprecia en la traducción, nuestra compañera *kichwa* hablante de manera acertada tradujo como “ahora que ya llegas”, porque la intención del hablante es comparar la acción pasada con la presente, en el que el animal es percibido como ingrato, mas no expresa una acción que está ocurriendo en ese instante, en la que sí cabría traducirlo con el *-ando* castellano.

En el octavo verso del canto del *gallito* observamos el presente expresado en dos verbos, el *-sha* combinado con el *-mi* denotan el verbo en infinitivo y *-nki* corresponde al presente. De este modo, en los cantos de resistencia sigilosa se encuentran varias combinaciones, lo principal es el contraste entre pasado y presente

para verificar la ingratitud de la que es víctima el campesino, detrás de esto, como veremos más adelante, existe una denuncia frente al quebranto del “contrato social” basado en el principio la reciprocidad.

3. Espacio

En cuanto al espacio, siguiendo la metodología de Howard-Malverde (1999), a nivel gramatical analizamos los sufijos verbales direccionales, estos, según el Diccionario kichwa – castellano promovido por el Gobierno (2009), son: **-yku** hacia adentro, **-rqu** hacia fuera, **-rku** hacia arriba, **-rpu** hacia abajo, **-ykacha** oscilativo y **-mu** cis-translocativo (Ministerio de Educación Ecuador 2009, 31). Por otra parte, a nivel léxico revisamos toponimias y otros lexemas que se refieren a los lugares del paisaje.

Lo primero que notamos es la ausencia de referencias directas a lugares, llámense estas ciudades, pueblos o comunidades, a excepción del canto de la Princesa viajera en el que se nombra en dos versos a Quito y Cuenca como probables destinos a los que viajó el patrón. En el resto de los cantos se desarrollan en espacios que tienen que ver con el tema agrícola, la huerta, la minga, o lugares en dónde se pueden traer cosas para la tarea de la cosecha como la propia casa del campesino-indígena. Debemos señalar, sin embargo, que el espacio que se nombra de manera recurrente en los cantos son los cerros y las montañas, vamos a citar ejemplos.

El verso que citamos a continuación funciona como una especie de puente musical sobre el final de algunos cantos (sobre todo en los que nos contó el *pakidor* Lorenzo Janeta): *Kariwayrazumanta Chimburazumanta Igualata cubillinman tigrari-mu-y vultari-mu-y*, que significa: “**Desde** el Carihuairazo, Chimborazo, Igualata, Cubillín, **regresen, dense la vuelta**”, en este verso se nombran directamente los cerros, sin embargo, es necesario preguntarse si en el discurso poético estos cumplen o no el rol de lugares. Para responder esta inquietud no nos olvidemos que el *jaway* es un ritual, y como tal, durante su performance el tiempo se trastoca, en tal contexto, los cerros son percibidos como personas. El principio de correspondencia referido por el escritor *kichwa-puruwa* Pedro Janeta, señala que la reciprocidad “tiene vigencia en todos los campos de la vida” (Janeta Janeta 2015, 276), esto implica que los *apus* y la naturaleza tienen una conexión que se representa en la ritualidad, los mingueros gritan fuerte para que escuchen los cerros, recorren con su voz la distancia que los separa, llegan a saludarlos y regresan, aquí se advierte un movimiento translocativo que denota la partícula **-mu**, de ida y vuelta. En el corpus existen otros

sufijos verbales direccionales, como podemos advertir en el canto sobre las cosas que hay que traer al *jaway*, que nos contó José Yaguachi de la comunidad Cachatón San Francisco:

(2) *Uvijitata katichi ña jawa u-rku-man*
Lleva las ovejas a la loma

En este verso, cuyo propósito es recordar que las ovejas deben ser llevadas a pastar en los terrenos del patrón, existe la presencia del sufijo *-rku*, lo que indica un movimiento hacia arriba, y nace la inquietud ¿Por qué pastar las ovejas arriba en el cerro? Sin duda está presente por un lado en el contexto topográfico del cerro de Cacha, suponemos que era común que el pasto para las ovejas se encuentre o, en lo alto del cerro, o bajando alguna montaña. Sin embargo, creemos que en el ritual el movimiento hacia arriba es un gesto de conexión con el mundo de arriba.

El otro ejemplo de movimiento, y de paso, una referencia concreta a un espacio común de los cantos, se encuentra en el del pájaro que nos contó el *pakidor* Lorenzo Janeta, el verso dice: *Ñuka mallkimunka imapak ya-yku-nki*, en castellano significaría según nuestra compañera traductora *kichwa* hablante, “para qué **entras** a mi planta”, en este caso podemos advertir un movimiento hacia adentro, invasivo, porque el pájaro entra sin permiso y con la perversa intención de perjudicar al campesino, lo que causa el rechazo de la voz poética, por lo que le pregunta por qué en tono de reclamo. Debemos mencionar que habla de “mi planta” refiriéndose a las sembradas en la huerta, que son invadidas por pájaros que buscan cosechar sin permiso, este último lugar, la *chakra*, es el escenario del performance de los cantos, en los de resistencia sigilosa la huerta es en donde se lleva a cabo todo el ciclo de la traición de los animales y el escenario en el que se “lucha” y se “vence” en el trabajo de la cosecha.

4. Persona

El análisis de la persona, según la metodología de Howard-Malverde que estamos aplicando, consiste en la revisión de tres categorías que “tienen que ver con la expresión de la persona en el discurso narrativo: la deixis, la voz narrativa y el uso de nombres propios” (Howard-Malverde 1999, 374), en la primera se establece sufijos que identifican la presencia del sujeto hablante en la oración, la segunda permite conocer quién enuncia el mensaje y la tercera sirve para identificar nombres propios que pueden connotar valores culturales.

La deixis

En ambos tipos de cantos, tanto los costumbristas como los de resistencia sigilosa, el narrador es protagonista, o al menos participa en las acciones que relata. Encontramos un ejemplo de cómo se maneja la deixis en los dos primeros versos del canto sobre las cosas que se deben traer al *jaway*. En el primero el *pakidor* canta en tono imperativo a pesar de que utiliza el futuro real, lo hace en primera persona dirigiéndose a sus compañeros, nótese que emplea *-nki* dos veces, esto denota segunda persona, en otras palabras, desde la primera persona está utilizando un imperativo (de mandamiento) para dirigirse a una segunda. En el siguiente encontramos otra vez el mismo tono imperativo, esta vez usa *-y* que acompaña al verbo *apari-na*, lo combina con futuro real, *-shun*, esto le permite incluirse en la acción, *kuchu-shun*, en primera persona, plural, es decir, cortemos, esto sitúa al *pakidor* en una especie de organizador del trabajo, antes de iniciar recuerda las tareas pendientes, pero una vez que inicia el canto, deja de lado la segunda persona y pasa la primera persona, incluyéndose en la acción.

Para analizar la deixis de los cantos de resistencia vamos a citar uno de ellos:

- (1) *Ñuka niña sha-mu-nka-mi ay nuka amu sha-mu-nka-mi*
Ya **vendrá** mi niña, ay ya **vendrá** mi amo
- (3) *Quito puebloman-mi ri-rka Cuenca puebloman-mi ri-rka*
Se fue al pueblo de Quito, **se fue** al pueblo de Cuenca
- (5) *Avionpichu chaya-mu-nka ay panapichu chaya-mu-nka*
Vendrá en avión, ay **llegará** en pana

Se diferencia de los cantos de resistencia cuyos referentes principales son los animales porque el narrador, a pesar de que utiliza el sufijo testimonial *-mi*, como lo podemos advertir en el primer y tercer verso, no participa de la acción en primera persona. En el primero emplea *-nka*, futuro real, para expresar, con cierto tono de imperatividad, la pronta llegada del “amo” o “niña” como le califica ¿Por qué afirmamos que está hablando del patrón cuando nombra a la niña? Porque las entrevistas realizadas en campo así lo confirman, pero también, desde el punto de vista lingüístico, el verbo del tercer verso está conjugado en singular, esto es *-rka*, lo que nos da a entender, por la regla de concordancia que tiene todo idioma, que el precedente no estaba hablando de dos personas, sino de una, es decir, gramaticalmente el amo y la niña son la misma persona, y la conjugación del verbo del siguiente verso lo confirma. Advertimos la presencia del sufijo de movimiento “centrípeto”, como lo llama Howard-Malverde, *-mu*, en este canto en especial actúa

como un anuncio del movimiento del amo hacia la hacienda, ya vendrá, le manifiesta, entendiéndose que este movimiento es desde fuera hacia adentro.

La voz narrativa

La voz narrativa es la del *pakidor* en todos los cantos, esta, sin embargo, tendría dos momentos. En los costumbristas es la del que más sabe, la que organiza, la que dispone, la que recuerda tareas, se asegura de la eficacia de la minga. Por otra parte, en los de resistencia sigilosa, la voz del *pakidor* se convierte en plurivocal, es decir, es portadora de la denuncia, de la sátira hacia el patrón por algo que afecta al colectivo, por lo tanto, su voz estaría reflejando la de todos los comuneros que no están de acuerdo con las condiciones de explotación que viven, pero no tienen más opción que prestar la mano al patrón para sobrevivir.

Los nombres propios

En cuanto a nombres propios, los cantos presentan solo uno, el nombre Panchito en el quinto verso del *wayra taki*. Ahora bien, ésta podría ser otra manera de nombrar al propio viento, ya que en el anterior le vaticina “conocerás buena hondonada”, luego cuando se refiere al nombre propio le dice: “Conocerás una buena mujer Panchito”, si observamos con atención, este es el único que no se refiere de manera directa al viento, además, como veremos en ideología sociocultural e intencionalidad narrativa, el propósito de conocer la *warmi* es representar la fertilidad.

e. Categorías epistemológicas

Para analizar las categorías epistemológicas a nivel gramatical identificamos y citamos algunos sufijos testimoniales de conocimiento directo, poniendo énfasis en el *-mi* que nos indica un narrador testigo, y su combinación con los sufijos verbales que indican persona. Todo esto nos ayudará, desde el punto de vista léxico, a identificar fuentes de conocimiento de los hechos narrados.

Debemos señalar que en los cantos *jaway*, al menos en los que se analizan en la presente investigación, la voz narrativa obtiene el conocimiento a partir de la experiencia, esto se evidencia en que no existe ni una sola mención de *-shi* que es de conocimiento indirecto. Vemos un ejemplo en el canto de agradecimiento:

(2) *Kan ku-shka grano wawata tantachi-nchik-mi*

Juntemos el granito que tú nos **das**

(3) *Wakichi-shun-mi diosolopagui taita amitu*

Gracias padre Dios lo **guardaremos**

Como advertimos en el segundo verso, *–mi* acompaña al verbo *ku–shka*, en *kichwa* esto se utiliza cuando se refiere a lugares y hechos conocidos de primera mano. Aquí también advertimos, de manera especial en este canto, la intencionalidad narrativa, recordemos que nos fue informado por parte de *taita* Pedro Morocho, converso desde hace algún tiempo a la religión evangélica-protestante, que el grano les regaló Dios, se hace llamativo que no agradezca a la *pachamama*, ni a ningún otro *apu* del panteón andino. En el siguiente verso combina el *–mi* con el futuro real *–shun*, lo que le permite construir una expresión de tono imperativo, en este caso tampoco agradece a nadie más que no sea Dios ¿Una prédica inconsciente? Es bien conocido el esfuerzo de los protestantes por adorar solo a Dios, dejando de lado cualquier otra deidad, incluidos santos ¿Refleja este canto la subjetividad de quién lo cuenta? En todo caso advertimos que habla en primera persona, agradece un grano que recibió, lo que le ubica en los hechos.

Entonces descartamos que las tramas de los cantos *jaway* se refieran a hechos fuera de la experiencia de la voz poética, es decir, ningún canto trata sobre algo que le han contado, tampoco sobre algo que haya escuchado de terceras personas. Por ejemplo, en los de resistencia sigilosa, de manera puntual en del *wakra taki*, primero se establece una situación inicial en la que la propia voz participa como protagonista: *Yaku upyachi-rka-ni turitu kiwa karaku-rka-ni turitu*, lo que significaría: “Te di de tomar agua torito, te di de comer hierba”, en este ejemplo citado, observamos el uso de *–rka-ni*, el verbo está conjugado en primera persona, tiempo pasado, el sufijo se repite dos veces. Este antecedente es fundamental porque permite identificar la ingratitud, el tema central del canto, para lo que utiliza el verbo conjugado en segunda persona acompañado del adverbio de tiempo: *Kunan rukuya-shpa-ka turitu/Tzakma-sha-lla ni-nki-ta turitu*, lo que quiere decir: “Ahora que te haces viejo torito/ Quieres aplastarme”, el tiempo verbal expresa presente, siendo testigo del hecho, le habla en segunda persona. Concluimos entonces que el conocimiento de la ingratitud se construye a partir de una experiencia que es narrada a modo de antecedente.

f. Ideología sociocultural y la intencionalidad narrativa

Desde el punto de vista metodológico, según Marshall Sahlins, sería un error separar los aspectos materiales de los sociales, ya que: “las fuerzas materiales de la producción no contienen orden cultural alguno, sino meramente un conjunto de posibilidades y constricciones físicas selectivamente organizadas por el sistema

cultural e integradas con vistas a sus efectos por la misma lógica que los causó” (Sahlins 1988, 205), es decir, si las fuerzas de la producción dependen del sistema cultural, lo correcto sería, tal como lo propone Howard-Malverde, encontrar y analizar las imágenes significativas que, desde el punto de vista cultural, expliquen fenómenos como la función de los cantos *jaway* en la producción de la época de la hacienda.

De manera que si estudiamos la hacienda en la serranía ecuatoriana y escarbamos en las relaciones campesino – patrón, lo primero que observamos es la importancia que adquiere la disputa por los recursos productivos. En ese sentido, la imagen que domina el contexto de los cantos *jaway* tiene que ver con la disputa por el poder, tanto así que Andrés Guerrero en la *Semántica de la dominación* sugiere: “Pensar la hacienda como una forma política” (Guerrero Barba 1991, 16). Siendo así, la finalidad, o la función de los cantos *jaway* no escaparía de esta lógica de disputa por el poder, en la que es muy importante el factor económico. Para entender de mejor manera la relación patrón-campesino, vamos a utilizar el prisma de la economía moral, Elizabeth Mauritz, en su disertación previa a la obtención de su grado de Doctora en Filosofía por la *Michigan State University*, manifiesta:

Entiendo la Economía Moral como la respuesta basada en la comunidad, que surge de un sentido del bien común, sostenido por costumbre o tradición, a una apropiación injusta o abuso de tierra, trabajo, dignidad humana, o bienes materiales, con el objetivo de producir arreglos sociales que promuevan relaciones entre personas o grupos desiguales dentro de una comunidad para lograr la sostenibilidad a largo plazo” (Mauritz 2014, 5)¹².

Partiendo del concepto propuesto por Mauritz, es necesario ubicar el lugar de la práctica cultural como tal en los flujos de distribución de la hacienda. Andrés Guerrero considera que coexisten, acopladas, la economía del patrón y la de los conciertos o huasipungueros (como los llama el autor), la primera era de producción, la segunda de reproducción (Guerrero Barba 1991, 267-268). En este contexto, existía una especie de “contrato social” o “acuerdo”, con un enfoque paternalista, mediante el cual, el terrateniente entregaba un pedazo de tierra a los campesinos para su usufructo, al que llamaban *huasipungo*, a cambio, pagaban con jornales de trabajo. Como no alcanzaba solo con la producción del *huasipungo* para vivir, la economía “étnica” de los campesinos necesitaba de los conocidos como *socorros* y *suplidos*, que no eran otra cosa que la entrega de parte de la producción a los trabajadores de la

¹² Traducción propia

hacienda. Los socorros era una entrega general, y los suplidos eran individuales, éstos últimos se concedían previo a un ruego al administrador o patrón de la hacienda. Cada socorro y suplido era cargado a una deuda que mantenía el concierto con el patrón durante todo su ciclo de vida. Los cantos *jaway* tal como advertimos en la descripción, pudieron pertenecer a la economía de reproducción, en la que no circula dinero, esto explica prácticas como la chala, o que el patrón permita pastar borregos en sus terrenos y los previsibles “robos” de la cosecha de los que habla Thurner.

Este era, a breves rasgos, el contexto en el que se practicaban los cantos *jaway*. Entonces, es pertinente preguntarnos ¿Por qué eran funcionales en la hacienda y dejaron de serlo cuando este sistema se extinguió? Habíamos anticipado una respuesta en el capítulo anterior, y vamos a señalar algunos hechos que podrían explicar su funcionalidad desde el punto de vista cultural. Primero, según nuestros informantes, es un hecho que el patrón era quién, de manera directa, o por intermedio de su mayordomo, “rogaba” la presencia del *pakidor*, de lo que se deduce que lejos reprimir o prohibirlo, el *jaway* más bien era una práctica promovida por él mismo. En su investigación Thurner conversa con Ernesto, en su momento, patrón de la hacienda Gatazo Zambrano, su apreciación es esta:

Ernesto aprendió a manipular y acomodar, poniendo a funcionar la práctica [de] un ritual para sus intereses. En la cosecha de la cebada, por ejemplo, los campesinos de Chimborazo habían cantado tradicionalmente el *jahuay*, una canción de trabajo quechua que, entre otros temas poéticos, implora a su señor que les de *aswa* (alcohol) del maíz para que ellos puedan trabajar más duro y olvidarse de sus penas. (Thurner 1990, 109).

De lo señalado por Thurner, la pregunta salta a la vista ¿Cuál es ese singular don de manipular de Ernesto, esa sobrenatural capacidad de engañar a toda una comunidad, de tal modo que toma a todos por tontos, beneficiándose solo él? ¿No será más bien que tras este discurso de Ernesto existe un afán de parecer fuerte frente a las acciones de resistencia de los campesinos? Lo que se observa es que existía una pretensión de crear una máscara que inducía a pensar a Ernesto tal como lo demuestra la apreciación de Thurner. El terrateniente es percibido por parte del investigador como audaz, con la capacidad de manipular al campesino, que, desde su entender, era como un niño, fácil de engañar. Pero estaba equivocado, porque más que astucia, lo que en realidad el patrón tenía a su favor era el poder político y económico, es decir la fuerza bruta. Por el contrario, la lucha del campesino tenía que

ser como esa imagen de los cuentos del imaginario andino, en que el conejo, con astucia, vence al animal más fuerte. Lo astuto era la resistencia sigilosa, el asedio, en el caso de los cantos *jaway*, enmascarar la letra, para que parezca costumbrista, no referirse al patrón de forma directa. El destino del mensaje eran sus compañeros de minga, para recordarles las tareas previas a la cosecha, organizar el trabajo, durante la misma, ayudaban a mantener el un buen ritmo de trabajo y a concentrarse mejor, lo que hacía que se gane en eficiencia, tal como lo relata Ernesto en la investigación de Thurner. Claro está que esto ayudaba a bajar los costos de producción y también combatía tácticas de resistencia sigilosa, como el trabajar con desgano. Por lo tanto, la primera imagen que se deriva de los cantos costumbristas es el campesino cortando la cebada mientras canta.

En la otra cara de la moneda, decíamos que no se pueden explicar los cantos sin que hayan sido funcionales, de algún modo, también para los campesinos, lo que nos conduce a la pregunta: ¿Por qué aceptaban cantar a pesar del maltrato y la paga irrisoria? También habíamos bosquejado una respuesta en el capítulo anterior. En primer lugar, consideramos que el canto formaba parte de la matriz cultural andina, Costales y Peñaherrera citan al cronista tardío Jiménez de la Espada: “En algunas comarcas quiteñas usan todavía los indios campesinos de estos cantares agrícolas” (Peñaherrera y Costales 1995, 17). En otras palabras, era una práctica enraizada, recordemos que Mauritz (2014, 5) señala que, en Economía Moral, la respuesta comunitaria a la injusta apropiación de la tierra y el trabajo se sostenía en las costumbres y tradiciones. Creemos que parte de esta respuesta comunitaria es lo que Andrés Guerrero llama los códigos de negligencia, cuya finalidad era ejercer presión sobre el patrón para que cumpla con su parte de la reciprocidad. Entonces, la respuesta comunitaria era cumplir con su parte del “contrato” y forzar que el patrón cumpla con la suya. Parte de esta táctica era mostrarse débil ¿Cómo? Quejándose de forma satírica, incluso de animales inofensivos como el gallo ¿Con qué objetivo? Para camuflar el mensaje y de ese modo poder expresarse frente a su situación de maltrato y explotación, esto a su vez reafirmaba la comunidad y la unidad con el indestructible lazo de la complicidad. De manera que la imagen que domina es el patrón escuchando la queja satírica.

La tercera imagen que se desprende es la fertilidad, esto se deduce de la vinculación de los cantos con sus raíces más antiguas, la misma que ya se explicó en el párrafo anterior. En el canto del pícaro se menciona dos veces la relación sexual,

esta sigue una lógica distinta al acostumbrado juego que se da previo a las relaciones amorosas en la cultura *kichwa*. El canto, por el contrario, contiene una dosis de violencia, se trata de una relación no consentida, por lo que la imagen sería el campesino forzando la relación sexual.

Cortar cantando

Funciona como una imagen de la eficacia durante el trabajo de cosecha, aparentemente, al patrón le convenía mucho más que al campesino esta “eficacia”, porque al final del camino obtenía la ganancia monetaria de la cosecha. A más eficiencia de la fuerza de trabajo, menores costos, en consecuencia, mayor lucro. Se puede explicar la funcionalidad de los cantos porque en la otra orilla, a los campesinos de los pueblos originarios también les convenía, lo más evidente, porque aliviaba el duro trabajo que estaban obligados a ejecutar, se hacía más llevadero, incluso experimentaban momentos de felicidad, según nos relataron nuestros informantes, recordemos lo que nos dijo José Yaguachi: “Ese canto le daba energía, o sea, uno se siente feliz”, lo que constituye, en la forma de ver del padre Federico Aguiló, una manera de llevar a la práctica el dicho popular andino: “*Mishqui simi, jayac shungu*”, es decir, boca dulce, corazón amargo. Lo de *mishki simi* porque este canto, como un mantra andino, hacía sentir en el corazón una alegría superficial, que según Aguiló, en su libro *El hombre del Chimborazo* de 1992, contribuía a “crear una máscara a la realidad” (Aguiló 1992, 174), que facilitaba la tarea de dominación, o sea esta otra cara representaría el *jayac shungu* en el dicho popular, porque cumplía la función de desactivar las revueltas y legitimaba al patrón como una figura de autoridad.

Patrón escuchando el lamento satírico

Es recurrente la escena del animal ingrato que el campesino procura cuidados cuando es pequeño, pero al crecer le paga mal, portándose grosero. En el caso del canto del pájaro la historia tiene una pequeña variante, considerando que el *urpi* (tórtola, *Zenaida auriculata*) es un animal silvestre. Estos están asociados a lo que identificamos como “resistencia sigilosa”, sin embargo, la imagen en común es el fatalismo, porque el factor común en todos los casos es que el campismo se perjudica, sea por el animal doméstico que lo lastima, o el pájaro silvestre que daña su trabajo en la *chakra*.

Esta última categoría “fatalismo” está asociada por varios autores a un modo de expresión de la cultura del campesino indígena de los Andes ecuatorianos,

Federico Aguiló, en su obra *El Hombre del Chimborazo* señala: “Los temores frente al animal, aún doméstico, muestran en qué medida la angustia atenaza la vida del campesino” (Aguiló 1992, 33), sin embargo, nosotros creemos que detrás de esa aparente “angustia”, está enmascarada una resistencia tenaz, porque los textos de los cantos, como vimos en el análisis gramatical previo, son de reclamo más que de lamentación, en el caso del pollo incluso señala que ya no le pondrá más comida ni agua, es decir, no se queda en la simple queja, toma acciones de represalia en su contra para restaurar el equilibrio perdido, es decir, demuestra agencia. Por lo tanto, sería ingenuo afirmar que estos cantos quieren expresar simple fatalismo sin nada detrás, más aún cuando se sabe que fueron cantados, usualmente, en presencia del patrón, como observó Thurner en su investigación de campo (1990, 110). Esta forma, si cabe el término, “oblicua” o sigilosa de reclamo, enmascarada, no expresaba solo malestar con los animales domésticos, más bien el reclamo por los maltratos que le propina el animal “inofensivo”, suenan parecidos a los que quisieran hacerle al patrón por los golpes propinados por el mayordomo, que, dicho sea de paso, fueron referidos varias veces por nuestros informantes.

Por otra parte, en los cantos de resistencia sigilosa no podemos dejar de referirnos al de la princesa viajera. La sátira es el tema transversal del cuento ¿Cómo funciona la imagen? Veíamos cómo en este canto en especial se aprecia el rol invertido, por lo general el patrón es aquella figura paternal que tutela y “socorre” a “sus” peones, en esta imagen invertida, o visión de cabeza como diría Rocha Vivas, el patrón es infantilizado al ser llamado “niña”, sufre una doble ridiculización, porque lo infantiliza y también lo feminiza, en ambos casos es un ente no productivo, débil, como el niño que solo consume pero no ayuda a trabajar, solo nos resta preguntarnos ¿En realidad sentía el patrón el control de la situación cuándo, parado junto a la *chakra* contemplando el ritual, escuchaba estos versos?

Fertilidad sin amor

La tercera imagen encontrada se vincula de manera directa con el tema agrario. Nos referimos al canto del pícaro que nos recordó el *pakidor* de Cachatón San Francisco, *taita* Antonio Bastidas, cuyo tema central es sexual. Sobre la imagen que domina este canto el padre Aguiló observa: “Los tópicos que resaltan con mayor frecuencia son el sexual, por el que se ironiza el celibato sacerdotal” (Aguiló 1992, 196). Esta imagen que recopilamos está presente no solo en el cantar de Cacha, sino en el *jaway* de las comunidades vecinas, como en el cantón Colta, comunidad Lirio,

en donde fue recogido el *Jaway de mozo loco*, que trata sobre un joven acosador, el *pakidor* canta desde el punto de vista de la *warmi*: “Estarás quieto joven travieso [...] ¡Ay! Está viendo mi hermana pequeña, ¡Ay! Le avisará a mi mamá” (*Sicalpapi kawsakkuna...* 2015, 80-81), el propio Aguiló recoge unos cantos con la misma temática. Si lo comparamos con el registrado en Cacha, es más sutil, no demuestra violencia. Como observamos en el análisis de la estructura narrativa, esta imagen es polisémica, por una parte, cumple la aparente función de celebrar la fertilidad mediante cantos con temas relacionados al sexo, pero por otro lado, está la burla al celibato del cura, pero también observamos la violencia con que la voz poética quiere poseer a la patrona. No es el único relato del imaginario *kichwa-puruwa* del tiempo de la hacienda que trata sobre “poseer” a la mujer del patrón, existe el ejemplo del cuento *Juan Sietemata*, recogido en la parroquia Flores, vecina a Cacha, por parte del investigador Federico Aguiló.

En el relato señalado, durante un sueño *Juan Sietemata* recibe por parte de un ángel el regalo del conocimiento de cómo fabricar un pingullo, que utiliza para atraer cuyes, mientras las tres hijas del patrón lo buscan para tener relaciones sexuales con él, ellas lo provocan: “Entonces ya habían pasado cuatro o cinco meses y de ahí las huambras del patrón se habían sentido enfermas de embarazo” (Aguiló 1992, 267); en una variante del cuento, el personaje se llama *Pedro Ordenan*, en esta versión: “Pedro lo bota al del filo al patrón y va rodando al río. Entonces Pedro se ha quedado con toda la hacienda del patrón y con la patrona” (1992, 268). En ambos casos se producen relaciones con mujeres cercanas al patrón, además, por medio de artilugios termina arrebatándole la hacienda. Entonces, en las narraciones del imaginario *puruwa* se reflejan esas luchas desiguales por los recursos, por quedarse con la tierra en la que trabajaban, para esto aplican modos de lucha inteligente: “La estrategia campesina de Gatazo, enfatizó una forma de resistencia diaria y no espectacular en la hacienda” (Thurner 1990, 135), esta es llamada por parte de Thurner como “asedio campesino” (1990, 138), que consistía en el robo de pequeñas cantidades de producción, según la investigación del mismo autor, que conversó Ernesto, el patrón de la hacienda Gatazo Zambrano, incluso era esperado, tenían un dicho: “El indio que no roba, peca” (110). En la otra orilla, el punto de vista de los campesinos es recogido por Thurner que cita a Guerrero: “Lo que es de casa, de patrón es pes, lo que es de hacienda, de hacienda es” (110). Regresando a Cacha, estamos seguros que

los cantos *jaway* no escapaban a esta lógica de lucha y resistencia diaria que, como revisamos en economía moral, se apoyan en las tradiciones.

Para finalizar, el canto hace referencia a un tópico que aparece en el imaginario de los relatos de la cultura *kichwa-puruwa*, la relación sexual. Lo masculino, en la descripción que Aguiló realiza sobre la cultura *kichwa-puruwa* aparece como: “Brutal, cruel, desconcertante, oscuro y terrorífico” (Aguiló 1992, 37), se refiere a que el principio del mal o *supay* está asociado con lo masculino, en contraste con lo benigno que está representado por la *pacha mama*. Por lo que esa imagen violenta que muestra a la voz poética insultándole al *wambra*, dándole cuatro centavos para que salga mientras viola a su madre, tiene que ver con esta forma de entender al mundo del *kichwa-puruwa*, para explicar mejor el punto Aguiló trae a colación el cuento bien conocido en el mundo andino del Cóndor y la Pastora, el ave es aquella presencia masculina-violenta que secuestra a la *warmi* (1992, 44-50). En los cantos del vecino Sicalpa sí observamos aquel juego de enamoramiento que en un momento del cuento también lo practican el Cóndor y la Pastora.

Intencionalidad narrativa

El ritual agrícola en el que se practica los cantos *jaway*, así como otras manifestaciones de la cultura *kichwa puruwa*, son polivalentes, por lo tanto, su intencionalidad narrativa es polisémica. Comencemos por la función más evidente que cumplen los cantos, hablamos del trabajo eficaz, intencionalidad que tienen en mayor medida los cantos costumbristas. En los textos encontramos la intención de organizar el trabajo, un afán por no dejar decaer en el ritmo de la cosecha, al mismo tiempo mantener la concentración en la tarea de cortar, como ya nos contaron los informantes en la descripción de los cantos; pero también advertimos un gesto pedagógico, Mario Godoy Aguirre cita a Luis Alberto Tuaza: “La cultura indígena educa a sus hijos a través del canto, a través de varios mitos que hay en las comunidades” (Godoy Aguirre 2016, 72), en esa medida, por ejemplo el canto del pollo, trae implícita la información de qué debe comer el animal, el canto para cortar menciona las herramientas y las tareas que se deben hacer previas al *jaway*.

Decíamos que la función que cumple el ritual de la cosecha es polivalente, por un lado, beneficia al patrón, claro, la cosecha se realizaba de forma eficaz, reducía costos, combatía los códigos de negligencia, y se legitimaba como dueño de la cosecha frente a los famosos robos que eran parte de una estrategia de asedio interno como lo señala Thurner. En la otra orilla, el campesino no jugaba un papel

pasivo, esa eficiencia con la que trabajaba en la cosechaba era la misma que le ayudaba a sobrellevar el trabajo duro, a recordar los insumos para la cosecha, a reafirmar su identidad y el tejido social; por el contrario, y aunque parezca contradictorio, también le ayudaba a olvidar las carencias, la escasez, a experimentar momentos de felicidad, además, podían denunciar el maltrato físico, expresarse, y en la parte práctica, obtenían leña para cocinar, un poco más de cereal a través de la *chala* y pasto para su ganado. A estas prácticas debemos sumarle los robos, Thurner señala: “Dejan a propósito una porción del grano cosechado en las praderas mientras trabajan, para que pueda ser recuperado por las noches” (Thurner 1990, 109), es decir, directamente se apropiaban de parte de la cosecha sin el permiso de nadie más que de la lógica descrita en economía moral.

Los cantos de resistencia pasiva tienen una máscara costumbrista, describen una situación que pudiera ocurrir en la *chakra*, producto de la constante interacción con los animales, o en el caso de la princesa viajera, la máscara aparece como un falso afecto hacia al patrón, o también como una celebración de la fertilidad como el canto del pícaro. Detrás de este costumbrismo que aparenta debilidad, se expresa la queja del maltrato propinado por el mayordomo, la sátira hacia la figura de los patrones, los deseos de cambiar la realidad. Imaginamos la cosecha como un escenario de disputa, por una parte, el patrón aplicando el látigo para extinguir visos de los códigos de la negligencia, por otro, los campesinos buscando una forma astuta de voltear la realidad, tal como lo demuestran en su imaginario colectivo cuando cuentan, por ejemplo, los cuentos del astuto Tío Conejo que derrota al más fuerte Tío Lobo, relatos con argumentos parecidos no solo pertenecen a la tradición oral del pueblo *puruwa*, sino al de los pueblo de la región Andina en general, como también lo apunta Miguel Rocha Vivas en los pueblos del sur de Colombia (Rocha Vivas 2012, 27-38). Por último, si alguna duda queda sobre la naturaleza subversiva de los cantos *jaway*, la despeja Mario Godoy Aguirre quién cita Botero: “Prácticas y creencias, entre otras funciones, la de obtener en cantidad suficiente los recursos indispensables para la satisfacción de las necesidades básicas [...] el indio aplicará siempre lo religioso [prácticas, gestos, rituales, oraciones, etc.] a lo concreto de la vida y sobre todo a aquellos aspectos relacionaos con la subsistencia” (Godoy Aguirre 2016, 17), lo que coincide con el planteamiento de Mauritz sobre Economía Moral; adicional a esto, el padre Luis Alberto Tuaza citado por el mismo Godoy dice: “Cuando se estudia el mundo de la hacienda y en las entrevistas que he podido

realizar [...] ellos sostienen que a través del canto Jahuay animaban a sus compañeros a unirse a vivir en comunidad y a luchar contra el sistema hacendatario” (2016, 17). Aguiló por su parte encuentra que en el imaginario del hombre *kichwa-puruwa*: “Un mecanismo agresivo de auto-defensa: La ironía, ridiculización del explotador” (Aguiló 1992, 149), que encontramos en los cantos *jaway*, por lo que nos queda clara la intencionalidad narrativa.

El papel del campesino indígena estuvo lejos de ser pasivo, encontramos formas de resistencia como: el robo del cultivo (Thurner 1990, 110), los códigos de negligencia (Guerrero Barba 1991, 306), el abandono de la hacienda (1991, 321), y tampoco se dejó la confrontación directa (Thurner 1990, 130). De esta manera nos queda por responder la pregunta sobre la estética del *jaway*.

Capítulo tercero

Estética de los cantos *jaway*

En el presente capítulo la estética de los cantos *jaway* es analizada en dos dimensiones: belleza y estatuto literario. En la primera realizamos algunas precisiones teóricas sobre la base de la noción de belleza y mediación planteada por Verónica Cereceda en el capítulo del libro “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *Tinku*”, publicado en el libro *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, en el que la autora entiende la mediación como un elemento que se sitúa en el límite de la diferencia entre contrarios, que cumple la función de armonizarlos. En la segunda analizamos el estatuto literario de los cantos *jaway*, para lo que recurrimos a la oralitura, un término planteado por el historiador africano Yoro Fall en 1992 y acuñado en años posteriores por algunos escritores mapuches en Chile y wayuú en Colombia. Se trata de una estética cuya belleza se encuentra en las palabras mayores, entendiéndose estas como las que se conectan con la oralidad de los pueblos, que son legadas por los abuelos, que aconsejan, que construyen, que sanan. Para esto utilizamos sobre todo el texto *Palabras Mayores, Palabras Vivas*, en el que Miguel Rocha Vivas que recopila algunos conceptos sobre esta noción. En un tercer momento intentamos una lectura de los cantos *jaway* aplicando la semiótica plástica, de la misma forma que Verónica Cereceda lo hace en la lectura del *alqamari*.

1. La belleza en la cosmovisión andina

La belleza es percibida como una mediación entre dos opuestos por parte de Verónica Cereceda, quién parte desde una posición semiótica. La explicación de la autora desentraña seis textos: un mito contado por fray Martín de Murúa, cuyo protagonista es *Tupaj Amaru*; un dibujo del cronista *Waman Puma* de 1.615 en el que dos jóvenes tocan sus *pinkillos* junto al río Watanay; una variante del mito de Murúa contado por Bernabé Cobo; los juegos del *wayru* y de la *phisqa*, que se practicaba en el mes de abril; las semillas *wayruru* utilizadas como objeto mágico; y las degradaciones del color en algunos textiles Aymaras (Cereceda 1987, 139-184). Luego de su análisis, la autora llega a la conclusión de que el común denominador de

los textos es el afán estético de conciliar dos opuestos, para lograrlo utiliza la belleza como un artilugio con propiedades mágicas.

En la provincia de Chimborazo, el padre Federico Aguiló, luego de dos años de observaciones en campo, dice sobre la estética del *kichwa puruwa*: “Su percepción estética enfoca principalmente a la Naturaleza a través de la contemplación admirativa no tanto del paisaje estático, cuanto del proceso vital, lo que constituye un elemento de su religiosidad” (Aguiló 1992, 167). Según esta observación, la estética del *kichwa puruwa* relaciona los ciclos del proceso vital con la religiosidad, en esta misma línea Verónica Cereceda en su tratado se pregunta si el pensamiento andino disociaba la belleza de la sacralidad, una pregunta válida también para la práctica del *jaway*. Junto a este cuestionamiento, en una nota al pie de página manifiesta:

Cuando nos preguntamos por ‘belleza’ nos estamos preguntando, en realidad, por la existencia de una categorización básica, en el seno de una cultura, que ordena los fenómenos en ‘bellos’ y ‘no-bellos’, a partir de la experiencia sensible y directa con el mundo, aunque este ordenamiento esté influido por cánones culturales. De esta manera, nos situamos, más bien, en una posición semiótica [...] y no en una reflexión filosófica acerca de la ‘estética’, entendida como ciencia o estudio de lo bello (Cereceda 1987, 134-135).

Más allá de que la semiótica está construida sobre una base filosófica, la intención tanto de Cereceda, así como la de Howard-Malverde en el capítulo anterior, es trabajar con una noción, si cabe el término, utilitaria, es decir, no propone un nuevo concepto de belleza, sino que trabaja con una idea conocida, que proviene de la semiótica, que, entre otros elementos de interpretación, separa lo bello y lo contrapone con lo no bello. Por este motivo, la concepción de Cereceda de lo estético es: “Una, la experiencia de ese sentimiento de belleza; y dos, para referirnos de manera amplia a la sensibilidad en general” (Cereceda 1987, 135), nótese que esta noción coincide con la idea de Sahlins de la influencia del canon cultural sobre los demás elementos.

¿Cómo Cereceda se sirve de la semiótica para analizar textos visuales como el dibujo de *Waman Puma* o las semillas *wayruru*? La respuesta está en otro texto de la misma autora, A partir de los colores de un pájaro..., que vio a la luz en 1990 en el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, en el que analiza la creencia de buen augurio que produce el ave adulta *alqamari* al ser observada por los viajeros en los sinuosos caminos de los Andes, sobre todo en el sur de Bolivia, Perú y el norte de Chile. Por el contrario, si el viajero se encuentra con el *alqamari* polluelo de color

café o marrón, se cree que no se contará con buena suerte, no en el sentido de mala suerte, sino de ausencia de la misma. En una de sus conclusiones la autora afirma que el ave es un texto que puede ser leído o interpretado ¿Cómo llega Cereceda a esta conclusión?

El *alqamari*, desde el punto de vista taxonómico, pertenece al género de los falcónidos, su aspecto es similar al curiquingue o cara-cara *Phalcoboenus carunculatus* que se registra en el Ecuador, su similar del sur del continente se denomina *Phalcoboenus megalopterus*, es decir, se consideran de familias distintas de una misma especie, por lo que guardan similitudes importantes, la principal es su color blanco y negro cuando son adultos y marrón o café cuando son polluelos, de esta característica Cereceda observa: “La suerte de los viajeros, parece, así, estar relacionada, entre otras cosas a una estructura de colores”(Cereceda 1990, 57), la autora nota que desde el punto de vista semiótico se produce una dicotomía, por un lado el contraste blanco y negro es percibido como positivo, por el contrario, el color sin contraste daría el mensaje negativo, que, en algunas poblaciones, podría incluso interpretarse en como un mal augurio. Ahora bien, Cereceda, de manera lúcida, nota que este diseño de contraste blanco - negro, y la palabra *alqa* no están presentes solo en el pájaro, sino también en diseños de textiles como bolsas, talegas y costales (1990, 58-59) que están ampliamente difundidos en el Sur de Perú, Norte de Chile y en los valles de La Paz y que tienen la misma antigüedad de la cultura *Tiwanaku* (83).

Siendo así, indica Cereceda, al igual que los tejidos, el cuerpo del pájaro sería un texto, de tipo díptico, de un lado estaría el mensaje de buen augurio que se interpreta del contraste blanco-negro, del otro lado el texto llano, *pampa*, sin contraste, cuyo mensaje es contrario al primero, es decir, los colores del ave, igual que en los textiles, son aprovechados para codificar un sentido (1990, 58), en otras palabras, son textos que pueden ser leídos o interpretados si se conocen los códigos apropiados, de esta labor se encarga la semiótica plana. La autora se apoya en la Escuela de París, y de manera especial en Greimas, Hjelmslev y Saussure, para identificar, en la categoría señalada, un instrumento que reúne los lenguajes plásticos como la pintura, el cine, la fotografía, que como se aprecia, son modos de expresión connotativos (1990, 100), en el caso de los cantos *jaway*, creemos que posee este tipo de lenguaje plástico, porque utiliza imágenes que se evocan con palabras, como

cortar cantando, o en el contraste del pájaro bonito – dañino, como ya lo veremos con detalle más adelante.

¿Cómo funciona la semiótica plana o también llamada plástica? Cereceda cita a Saussure y Hjelmslev que parten de la necesidad de separar dos planos del lenguaje, hablamos de la división significante - significado, el primero se situaría en el plano de la expresión que contiene las diferencias sensibles, el segundo pertenece al plano del contenido que se compone de elementos ideológicos (1990, 101). Ahora bien, en cada plano existen dos niveles, el superficial y el abstracto. En el plano de la expresión el nivel superficial distingue y desglosa algunas diferencias, estas pueden ser líneas, formas, cualidades cromáticas, organización de espacios, y en el caso de los cantos *jaway* cualidades sonoras y la disposición de las voces, así como la forma de la parva como analizaremos. En el siguiente nivel se prescinde de formas, colores, sonidos para dar cuenta, de forma abstracta, de la estructura presente en el nivel superficial. En el ejemplo del *alqamari*, Cereceda asigna las categorías: de “continuo” para el polluelo y “discontinuo” para el adulto. En el plano del contenido, por su parte, el nivel superficial se refiere a tiempos, lugares, personajes, y todo lo que provenga de la organización cultural propia del ser humano. En el nivel más profundo se encuentran las estructuras abstractas que dan cuenta del sentido figurativo del texto. Para entender mejor la semiótica plana nos apoyamos en el siguiente diagrama:

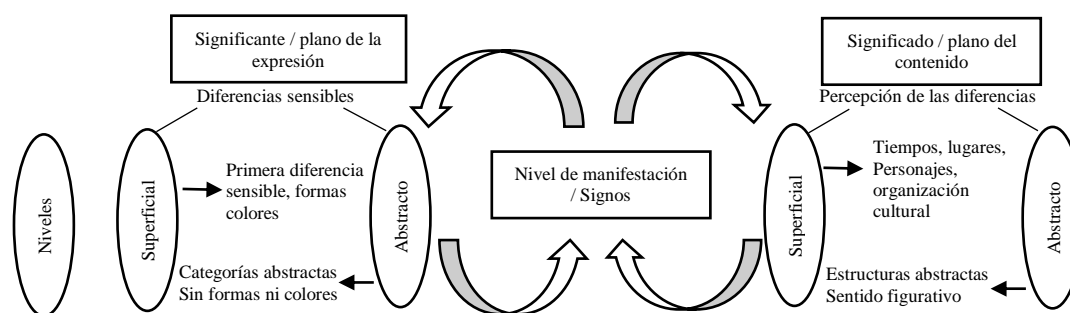


Gráfico 1. Esquema de la semiótica plana o plástica

Fuente: artículo: A partir de los colores de un pájaro... (Cereceda 1990, 100)

Como se puede apreciar en el diagrama, la intención de Cereceda es dar cuenta de un sistema que confluye en el nivel de la manifestación que Saussure identifica como signo, a su vez, éste se divide en significante y significado. En el ejemplo del *alqamari*, el nivel superficial del plano de expresión ya se distinguen los colores, la autora reconoce: “El pájaro adulto es contrastado, y el pequeño no lo

es”(Cereceda 1990, 101), advierte un “lenguaje plástico que acompaña a las ideas de no suerte y suerte” (61), lo que convertiría al ave en un lienzo en el que se plasma un mensaje, como en una pintura. Según Cereceda, en este nivel, la lectura del ave permite distinguir dos unidades topológicas diferenciadas por los colores, en primer espacio el polluelo con su color uniforme, el marrón, en el segundo, el color discontinuo blanco y negro. Estos dos espacios conformarían un solo texto y no frases aisladas (62). ¿Por qué Cereceda está observando un texto en donde el común de los mortales solo observa los colores de un ave? En este nivel, la maticidad de los colores funcionarían como una primera unidad del texto, la autora se apoya en Greimas para “Representar a la categoría de valor como una estructura elemental, un eje que establece una relación simple entre dos terminales, en este caso /sombra/ y /luz/” (62). En este eje la autora distingue seis posiciones:

1. Presencia de sombra (y ausencia de luz)
2. Presencia de luz (y ausencia de sombras)
3. Presencia simultánea de sombra y luz (lo que correspondería al término ‘complejo’ de la categoría)
4. Ausencia de sombra y luz, cuando ellas no resultan pertinentes (‘término neutro de la categoría de valor’)
5. Más sombra y menos luz.
6. Más luz y menos sombra. (62)

Cereceda establece que el color contrastante del ave adulta estaría en la posición compleja de la categoría o eje, mientras que el polluelo, monocromático, se ubicaría en el ‘término neutro’. De esta manera, oponiéndolos, se puede distinguir otras diferencias, tales como: “divido, discontinuo y discreto” para adulto y “continuo, uniforme y no discreto” para el polluelo (63). En el plano profundo, la autora opone posiciones equivalentes dentro del mismo eje, pero de una expresión distinta, es decir, discontinuo vs continuo, divido vs uniforme y discreto vs no discreto. De esta reflexión se advierte que lo que organiza la imagen, es la diferencia no contrastado vs contrastado (65).

De los colores del *alqamari*, que son interpretado como un texto, Cereceda destaca que el significante es aprovechado en el plano del contenido o significante para establecer diferencias semánticas, esta sería una relación que “homologa” los planos de expresión y contenido, lo que, desde el punto de vista semiótico sería un sistema semi-simbólico: “Los acoplamientos entre categorías sensibles y semánticas funcionan como pequeños códigos estables al interior de una sociedad dada” (65).

¿Podrían existir estos pequeños códigos en los cantos *jaway* y por ende tratarse de un sistema simbólico análogo al descrito por la autora?

En el plano del contenido, Cereceda utiliza elementos de la cosmovisión andina para explicar la lectura del *alqamari*. A nivel superficial destaca la idea de los pájaros en sí, por una parte, y la transformación de joven a adulto, por otra. De los pájaros destaca que al ser leídos conservan su condición de aves, lo que, en el texto, le permite aparecer como un augurio, la autora recuerda que así lo consideran la gran mayoría de los pueblos originarios a lo largo y ancho de los Andes. En la cosmovisión *puruwa* las aves también son vistas como animales que traen augurios, en el canto del pájaro, se presenta como un símbolo negativo. La autora especula de manera lúcida: “Tal vez, por su carácter de alados, que sitúa como mediadores entre el cielo y la tierra, los pájaros siempre ‘saben’ antes que los humanos, de los acontecimientos por venir” (65). En nuestro criterio, este hecho dota al texto de otra dimensión, lo enriquece, le permite ser leído con mayor precisión.

Por otra parte, la autora observa en la transformación, antes polluelo – después adulto, un cambio que aplica a la comparación entre posiciones del mismo eje en las distintas categorías de valor, es decir, antes no contrastado – después contrastado, antes café – después blanco y negro, antes no discreto – después discreto; esto parecería arbitrario sino fuera porque: “con este enfoque no nos hubiésemos acercado bruscamente a un extendido mito andino que relata el origen de esta cultura, a partir justamente, de la disjunción¹³ de la sombra/luz” (66). El mito al que se refiere la autora se localiza en la comunidad boliviana de Chuani, con algunas variantes, está difundido en diversas regiones andinas. Trata sobre el origen de la humanidad, que no proviene de la nada, ni del caos, como en el mito bíblico judeocristiano, tal como la advierte Cereceda. En el *kay pacha* existía una civilización previa a la actual, habitada por hombres conocidos como *Ch’ullpa*, la autora los llama gentiles en castellano, y en otras regiones se conocen como *awki*, *ñawpa machu* (72), entre otros nombres.

Aquella civilización previa es identificada con la penumbra y no con la oscuridad total porque era regida por un sol de cobre, rojizo, poseía habitantes considerados *sacha*. En la tradición *puruwa* nos recuerda al *sacha runa* que todavía

¹³ Vamos a respetar el criterio de la autora que utiliza “disjunción” y no “disyunción” porque lo utiliza más en un sentido semiótico, para distinguir categorías que se contraponen, como la sombra y la luz.

es representado en los tradicionales Pases del Niño que se celebran en el mes de diciembre en Riobamba. Aquellos *C'ullpa* poseían una cultura insipiente, en la que: “Las fronteras eran fluidas entre lo humano y animal: los unos se transformaban fácilmente en los otros, y los animales sabían hablar” (73), lo que también nos conduce a los cuentos de la tradición popular *puruwa* recogidos en los años sesenta por el antropólogo brasileño Paulo de Carvalho Neto, en los que, por ejemplo, un pajarito revela la verdad a un rey sobre sus tres hijos perdidos (Carvalho-Neto 1994, 76-79). Además, en aquella civilización de la penumbra, la agricultura era rudimentaria, en otras palabras, se trataba de un mundo en el que las cosas aún no se definían, o no se acomodaban. Hasta que un buen día apareció el sol amarillo, resplandeciente, acomodó todo y aquella civilización anterior, a pesar de que luchó contra el *Inti*, haciendo crecer los cerros¹⁴, cayó derrotada, dando paso a la civilización actual, sin embargo, dejaron algunos “saldos” del pasado o *k'ita*, de ahí se explica la existencia de dos grupos: “El primer grupo está formado por todas aquellas especies que, de algún modo, han permanecido indiferentes a la salida del sol. El segundo, por todas las especies que han tomado posiciones entre un ayer y hoy” (75). El primer grupo está formado por especies tanto vegetales como animales considerados silvestres, que no son alimento, no son dañinas y cuya reproducción es natural, sin intervención del hombre. El segundo grupo estaría conformado por especies “espejo” (77) paralelas y opuestas entre sí, como lo sería por ejemplo, el *sacha chocho* o chocho silvestre *Lupinus pubescens* frente a su similar domesticada *Lupinus mutabilis* que sirve como alimento.

De esta distinción Cereceda destaca lo siguiente: “Se plantea entonces, tanto una diferencia como una semejanza, y esto permite la comparación: podríamos decir que lo *k'ita* es el espejo deformado en el que se miran los protagonistas del mito, para definir su identidad” (80), así, la autora llega a definir la categoría semántica “otra cultura vs cultura”, que en su estructura más profunda, plantea el mito como un sistema simbólico cuya base principal es el contraste luz – sombra. La idea del *k'ita*, que puede ser vegetal, animal o grupo humano, está en medio camino entre lo

¹⁴ La imagen del cerro creciendo nos recuerda al mito de origen del pueblo *Kañari*, cuya civilización anterior pereció en un diluvio, pero fue refundada por dos hermanos que se salvaron gracias al cerro *Wakay ñan* que crecía igual que las aguas. Luego, cuando las aguas bajaron, los hermanos fueron a conseguir comida, pero al regresar descubrieron que dos “papagayos con cara de mujer” les dejaban majares de comer, uno de los hermanos logra atrapar a una de la mujeres – papagayo, la desposa y tienen seis hijos, tres mujeres y tres varones que se casan entre sí y dan origen del pueblo *kañari*, (González Suárez 1878, 10).

“silvestre” y considerado como “cultura” o diríamos “civilizado”, nótese que, a diferencia de la idea de pájaro, que media con el *hanan pacha*, esta mediación es con el mundo de la penumbra, lo oscuro, el *uku pacha*, tal vez por esta razón, los hombres *k’ita* son portadores de dones sobrenaturales, ya que son considerados “poderosos hechiceros”, nos hace notar Cereceda que, a la vez que los miran como incivilizados, rústicos, marginales, como saldos del pasado, les otorgan este poder sobre la naturaleza, desarrollando una relación ambigua de desprecio – admiración, tal como observamos en la referencia al pájaro en una de las estrofas del *jaway*. De esta manera llegamos a la idea de mediación, sobre la base que acabamos de construir, vamos a revisar el importante el papel que juega la mediación en los textos propuestos por la autora.

Belleza, magia y mediación

Como ya fue expuesto, en su texto *Aproximaciones a una estética Andina: de la belleza al Tinku*, Cereceda plantea un análisis aplicando la idea de mediación. En el primer texto analiza un mito que tiene tres momentos, el primero comienza cuando los *wak’a* o “dioses locales” predicen la llegada de extranjeros que destruirán el reino, de modo que el *inka Tupaj Yupanki* cae enfermo de preocupación, consultan al oráculo y predice que no morirá, así que es llevado a una ciudad a las afueras del Cuzco, con un clima más cálido, que luego sería bautizado como *Mana Wañunga*, o “no morirá” (Cereceda 1987, 139-148). Entonces, se interrumpe el relato y comienza el segundo momento en el que *Tupaj Amaru* es protagonista, el hermano del *inka*, que, mirando los juegos que se realizan entre *coyas*, se enamora de *Kusichimpu*, pero al no ser correspondido, se va despechado a caminar por el bosque, entonces observa una araña llamada *kusi kusi*, que es de buen augurio, luego de esto, camina un poco y mira a dos culebras junto a un manantial: “El macho queriendo montar a la hembra, que huye y no se deja. Va entonces el astuto animal en busca de una flor y tocando con ella a la hembra ‘se estuvo queda’” (1987, 141) el *inka*, impresionado por el prodigio colecta la misma flor blanca y se la lleva a la *coya* que sucumbe ante sus efectos, de esta manera se soluciona todo, *Tupaj Amaru* consigue el amor de la *coya* y su hermano se cura. Entonces el mito se vuelve importante porque hermano de *Tupaj Yupanki* adopta el nombre de *Amaru* o serpiente. De esta historia Cereceda nota lo siguiente:

Se trata al parecer de un campo semántico -de un pequeño universo de ideas afines- y no de una sola idea, y por eso, tan pronto emerge un aspecto, tan pronto el otro

[...] Aquello que se repite como tema común en las tres historias, no obstante, es una noción que podríamos traducir como una mediación, un hecho intermediario entre dos procesos (1987, 145).

En un nivel de interpretación más profundo, en el plano del contenido, por una parte, Cereceda advierte el tránsito de la enfermedad del *Inka* a los amores de *Tupaj Amaru* y, por otra, de las tribulaciones amorosas de éste último a la escena de las culebras, en donde encuentra la flor que resuelve el conflicto. En el primer caso, la belleza de la *ñusta Kusichimpu* causa un giro en la trama, la enfermedad del *inka* pasa a segundo plano y cobra protagonismo su hermano menor. En el segundo caso, la araña *kusi kusi*, que es identificada como un buen augurio, también se ubica en la mitad, entre los lamentos amorosos de *Amaru* y la escena de las culebras, esta mediación de la araña permite visualizar que todo se va a solucionar. Notamos que en los cantos *jaway* está presente esta experiencia estética de mediación íntimamente ligada con lo sobrenatural, en la cosmovisión *puruwa* la música es algo mágico, está presente en rituales hasta la actualidad, que como la flor blanca del mito de *Tupaj Amaru*, es un factor que transforma la realidad, en el mito, la flor cambia la manera de pensar de *Kusichimpu*, en el *jaway*, el estado de tristeza permanente, la sensación de derrota, el sentimiento de impotencia, son transformados en energía vital, en alegría, esto gracias a la mediación sobrenatural de la música.

Por último, la belleza de la flor funciona como mediadora entre la serpiente macho y la hembra, en ella está implícita un tipo de magia que Cereceda rescata a través de las palabras de Murúa: “Luego que se bio con ella, la toca con la dicha flor y la hermosa *ñusta* sintió al punto sus efectos [...] quedando como arrebatada y fuera de sí” (141). Como podemos advertir, *Kusichimpu* “sintió” los “efectos” de la magia de la belleza de la flor, y de este modo fantástico *Tupaj Amaru* resuelve su conflicto amoroso, nótese que así que la belleza funciona como una mediación, un puente mágico por el que cruza una situación negativa y del otro lado se transforma en positiva: “La belleza participa así, directamente, en la transformación que ocurre en el relato y, al mismo tiempo, relaciona diferentes partes de la estructura. En este texto, el pensamiento combina de tal modo la idea de un tránsito con un tema de belleza” (1987, 145). Este halo mágico de la mediación lleva a Cereceda a la conclusión de que el mito funcionaba como rito porque: “Se intentaba, tal vez, provocar una transformación de un conflicto real, vivido en el presente” (148), por lo que se pregunta la autora si la belleza es una forma de llegar a los dioses. Así

funcionaría la mediación en este mito, nos permite divisar cómo la belleza se expresa en textualidades que no necesariamente pertenecen al campo letrado como en el mundo occidental, sino a la tradición oral y por ende al imaginario colectivo. Por su parte los cantos *jaway* son, en su conjunto, un rito que cumple la misma función del mito de *Tupaj Amaru*, el de provocar un cambio en un conflicto real en presente tal como lo observamos en el capítulo anterior, pero ¿Cómo funciona si no tenemos un relato, sino otro tipo de texto como, un dibujo?

Waman Puma solía ilustrar sus crónicas con dibujos, al que hace referencia Cereceda tiene en la parte superior el título: “Canciones i mvcica, aravi, pincollo, vanca”, se encuentra en el capítulo de las fiestas de *El primer nveva corónica i bven gobierno*, que vio la luz en 1615. Según la lectura de Cereceda, en el plano de la expresión, a nivel superficial, estamos observando cuatro espacios: “A la derecha el cerro; a la izquierda, el río; al centro, tres fuentes [...]; arriba, el cielo” (1987, 150). Cada uno se caracteriza por una forma particular, por ejemplo, el cerro tiene formas cerradas y verticales “con líneas casi rectas que se cortan en ángulos” (150), en contraste, en la izquierda predominan formas rectangulares, ambiguas, con líneas, algunas veces cerradas, otras abiertas, que denotan el río. Ahora bien, por un lado, tenemos las líneas verticales del cerro que indican serenidad, en la otra orilla está el espacio del río *Watanay*, con esas líneas ambiguas que señalan agitación. Cereceda encuentra que la función de mediación es cumplida por parte de las tres fuentes, en dos dimensiones, espacial y gráfica. La primera se sobrentiende, por su ubicación en el centro del dibujo, las fuentes eran consideradas *wakas* y el autor consiente de esto, coloca sus nombres: *Wiroy pajcha*, *Qantoy Unu*, *Qollqe Mach’ajway*. La segunda se lee en la forma de las líneas que utiliza *Waman Puma*: “Sus curvas recuerdan, en su simplicidad, a las líneas del cerro; vemos que las ondas -a pesar de ser agua como lo es el río- forman, más bien, superficies casi limpias, asemejándose en este caso a los rectángulos de la derecha” (150). La autora destaca también que estas líneas, más que denotar la idea de agua, parece una playa que une la parte baja del cerro con las sirenas que están sumergidas en el río.

En el plano del contenido, a nivel superficial, Cereceda asigna al lado derecho, es decir al cerro, las características alto, masculino y cotidiano, se advierte la presencia de dos hombres tocando el pingullo y cargando la cosecha de alguna gramínea. Este espacio se opone con el lado izquierdo, abajo, femenino y mítico, por la presencia de las mujeres que son identificadas como sirenas, o fuerzas “dadoras”

de música, seres que pertenecen al mundo de abajo o *uku pacha*. La mediación, en este caso, se puede advertir en que: “Las tres fuentes crean un espacio intermedio, un puente, entre los personajes normales en lo alto del cerro y los sobrenaturales sumergidos en el río” (151), en este caso la mediación se produce en el espacio del centro, del lado derecho viene la música, del otro el canto de las sirenas se conjuga en el centro, en las palabras de Cereceda, esto nos da la idea de un instante de “comunidad”, en el que se establece un nexo entre el mundo cotidiano de los hombres y el fantástico representado por las mujeres, de esta manera se corrobora el papel de la belleza de la música como un intermediario entre dos los universos. Por último, debemos destacar que Cereceda lee en el dibujo de *Waman Puma* una “síntesis” de lugares, por ejemplo, en la vida real las tres fuentes no están en un mismo espacio, lo que nos habla de otra característica de las expresiones culturales de los pueblos originarios americanos, la capacidad de condensar un sinnúmero de significados distintos en el signo, a nivel de la manifestación. En los cantos *jaway*, si hablamos de configuración del espacio, el centro es ocupado por el *pakidor*, quién no solo está ubicado en el centro del ritual, sino que es considerado un hechicero por autores como Costales – Peñaherrera, lo que le ubica como la persona que dialoga con lo sobrenatural, en los cantos observamos en los versos del *wayra taki* por ejemplo, un afán de comunicarse con el viento para que no destruya la cosecha.

Ya tenemos dos ejemplos de cómo funciona la mediación en el mundo andino, de modo que la idea está clara, por lo que en los siguientes ejemplos que plantea Cereceda vamos a pasar más rápido, ya que solo nos interesan temas puntuales. El tercer ejemplo es la variante del mito de *Tupaj Amaru*, en este caso *Kusi Chimpú* irrumpe en el juego y lo seduce de manera inesperada. Lo que llama la atención de Cereceda es la relación entre belleza y el juego y el rol que cumplen en la mediación entre estos dos universos semánticos.

El juego al que se refiere la autora es uno de azar, para jugarlo se utiliza una especie de dado grande y alargado de seis caras, en algunos casos se llama lo *pishka*, igual que al juego, en algunas variantes también se llama *wayru*, siendo considerados en nuestros días estos dos términos sinónimos, según Cereceda, este juego ha sobrevivido como una práctica en ritos funerarios. En el pueblo *puruwa* Mario Godoy Aguirre recoge el testimonio de Martín Malán Caranquí, un hijo del *Chimburazu* cuyo testimonio es el siguiente: “Se pide un arero[arriero] u otra persona cuide al muerto y ahuyente a los espíritus, dando acialazos [latigazos] al

aire y diciendo: huayro, huayro, huayro”(Godoy Aguirre 2016, 36), es decir, la noción descrita por Cereceda está presente en el imaginario *puruwa*, el mismo autor también lo identifica la palabra como un “dado andino de hueso” y una “quena ceremonial” (2016, 36) ¿Por qué es importante? Existe un mito que puede ayudarnos a entenderlo, citado por Cereceda, fue relatado por el padre Bernabé Cobo (1987, 155), en el que *Tupaj Yupanki* se encontraba en el valle de Yucay, cerca del Cuzco, jugando *wayru*, en un punto decisivo del juego le faltaba un punto para ganar un premio importante, entonces, tiene un momento de vacilación en el que le pregunta a una esposa secundaria llamada “Guayru”, si lanza el dado, o regresa al inicio del juego, entonces la *kuya* (esposa del *inka*) le dice que lance en su nombre, así lo hace y el *inka* gana, esto regocija tanto al gobernante que decretó que desde ese momento el número uno pase a llamarse “guayro”.

El papel de la belleza en el mito de *Tupaj Yupanki* es el mismo que en los ejemplos anteriores advierte Cereceda, el término *wayru*, aplicado también a la esposa bella, es polisémico, ambiguo, junta a los dos conceptos, por una parte el de belleza, que lo tenemos claro, por otra parte está el juego de azar que simboliza aquello que no es posible dominar a conciencia: “Ni por la voluntad, ni por la lógica corriente de las cosas: enfrenta así otra realidad” (157), lo que nos conduce a la noción de que la belleza es peligrosa, pero a la vez, como la flor del primer mito, es una manera de acercarse al mundo de lo desconocido, la belleza, combinada con esa indeterminación que simboliza el dado, es el lazo que une el universo que podemos controlar con el que no tenemos esa capacidad, de ahí que el juego sea un rito mediador, una especie de talismán que permite comunicarse “con las fuerzas misteriosas que gobiernan el dado” (156). Así, la belleza de la *kuya* está en contacto con lo sobrenatural, sabe que va a ganar y por eso le dice al Inca que tire el dado, igual que el *pakidor*, con la belleza de la música puede comunicarse con el mundo de arriba para agradecer a la *pachamama* por el producto que regala, lo que permitirá una buena relación con las *wakas*, y, por ende, futuras cosechas serán posibles. La música por lo tanto es como el dado, aquel artilugio que permite la comunicación con el más allá, y el *kuya* es como el *pakidor*, la persona que tiene esa capacidad.

Hemos entendido hasta aquí el papel de la belleza como mediadora con el mundo de lo desconocido. Para esto hemos partido de entender el lenguaje plástico que permite conceptualizar los colores de un pájaro, como en el caso del *alqamari*, pero ¿Hasta dónde puede llegar plasticidad del lenguaje poético, esa capacidad de

condensación del signo identificado como un rasgo característico de la estética andina? La respuesta está en el análisis que Cereceda plasma sobre las semillas *wayruru* y sobre los diseños andinos.

Las semillas tienen una combinación de color rojo luminoso con negro, son consideradas mágicas, un instrumento de adivinación (173), por lo que sabemos que sirven de puente con lo desconocido, igual que los ejemplos previos. Su nombre, el término *wayruru*, no solo designa a las semillas, sino que, además de su sospechoso parecido con la palabra *wayru*, es una combinación de colores que Cereceda no pasa por alto: “El idioma aymara tiene la posibilidad de denominar ciertas estructuras cromáticas muy precisas de manera monolexemática, Es decir, con una sola palabra” (177). La autora señala que en castellano no existen términos que designen una combinación de colores y formas a la vez, lo que sí ocurre tanto en el aymara como en *quechua*, tal es así que con un simple término, como *alqa o wayruru*, se puede definir de golpe:

- cuántos colores intervienen en la combinación;
 - algunas de sus cualidades (si son mate o brillantes);
 - o la manera en se disponen en la superficie, con límites precisos o imprecisos;
 - la dosis de color que entra en la combinatoria (manchas pequeñas o grandes);
 - o la relación que estos establecen entre ellos (contraste abierto, armonía, etc.)
- (177)

Es imposible entonces no relacionar los términos como *alqa* con combinaciones de colores que existen en la naturaleza de abejorros, vacas y gusanos que son conocidos como “wayronqo”, y claro, con los diseños de los textiles que evocan el contraste de la semilla. Cereceda advierte: “Podríamos decir, entonces, que como ideal de belleza, el pensamiento aymara ha elegido no una idea plástica simple –un color entero, un blanco, un rojo- sino una compleja: un ‘conflicto óptico’” (183), además, esto se expresa en una superficie reducida como la semilla, o el ave. ¿Podría trasladarse este ideal de belleza relacionada al conflicto al campo sonoro y literario para aplicarse a los cantos *jaway*? Recordemos que el *pakidor* Lorenzo Janeta en su testimonio nos contaba que ubicaba las voces hombre-mujer intercaladas, para que suene “igual”, esta noción de belleza se parece a la estética descrita por Cereceda, en el sentido que en el pensamiento aymara el ideal de belleza es un conflicto óptico, si esto es así, entonces en el pensamiento *kichwa-puruwa* el ideal de belleza es un conflicto sonoro que contrasta los sonidos graves con agudos, de tal manera que a pesar de su diferencia forman una sola unidad.

Para terminar este análisis sobre estética andina, vamos a revisar de manera breve lo que es considerado como bello en los textiles, porque es como dice Cereceda “Las culturas andinas han sido maestras en hablar con estos lenguajes visuales: sus máximos discursos son los tejidos” (183). Y nosotros nos atrevemos a agregar que en los lenguajes sonoros y literarios no se quedan atrás, también podrían ser un gran discurso de la cultura andina.

Cereceda pregunta a un grupo de tejedoras aymaras de la comunidad Isluga, en el altiplano chileno, acerca de lo más bello que pueden tejer, a lo responden sin vacilación las *k'isas*, que conceptualmente, dice la autora, nos recuerdan a las semillas *wayruru*, a los juegos *wayru*, a la *kuya* de *Tupaj Yupanki* y a la bella flor de *Tupaj Amaru*. “Las *k'isas* son angostas degradaciones de color que muestran simultáneamente matices de un mismo tono, unos más claros, otros más oscuros” (184), son espacios condensados en los que se presenta un contraste entre claro y oscuro. Una sola *k'isa* es definida por parte de Cereceda como una “angosta escala cromática”, que está formada por *qallu* o “listas” que se ordenan de la más clara a la más oscura o viceversa. Esta manera de ordenar los tonos en los tejidos nos recuerda a la disposición de voces en el *jaway*, como ya veremos más adelante, lo que en este momento nos interesa definir es a qué se refiere Cereceda cuando habla de color, tono y matiz y cómo lo podemos relacionar con la música. Primero, color para Cereceda es “todo el complejo fenómeno cromático” que experimentamos a diario con nuestros sentidos, esto podríamos compararlo con la música y el fenómeno sonoro que escuchamos de manera usual. Luego, Cereceda llama tono a los colores, azul, verde, café. Con el nombre de matiz designa a los cambios que pueden sufrir los “tonos” (184) sin que esto cambie su “identidad”, en otras palabras, del tono azul los matices serían: claro, oscuro, marino, etc. En la música, lo que la autora llama tono serían las notas musicales, que son siete, así como los colores del arcoíris. Luego, a lo que llama “matiz”, en el campo de musical serían variaciones de una misma nota, lo que se conoce como enarmanía, por ejemplo, de Do la enarmonía sería Do bemol y Do sostenido, es decir, estaríamos hablando de variantes de una misma nota musical. De esta manera no pretendemos hacer una comparación ontológica entre música y color, sino entre lo que Cereceda entiende sobre el color y la música, porque con este entendimiento lee el tejido y nos da una herramienta para leer los cantos *jaway*.

Así, la belleza de los tejidos está determinado por el contraste entre los colores luminosos y la sombras que evocan al arcoíris, pero que no son exactamente igual a este, como jamás una canción podría estar compuesta por las notas seguidas de una escala Do a Si, sino que necesitan una especial combinación para formar canciones. En el tejido aymara descrito por Cereceda, lo estético está en la capacidad de crear una continuidad sin rupturas, para lo cual se intercala una franja luminosa con una franja oscura, “Es precisamente esta ilusión de continuidad, sin rupturas, lo que está designado a la palabra **k’isa** ‘dulce’, ‘suave’” (199), la unidad mínima es dada por cinco franjas angostas de un mismo tono. En el tejido, las *k’isas* sirven para unir formas simples, “rectángulos, líneas rectas” con complejas “ángulos, oblicuas rectas” (Cereceda 1987, 199). En los cantos *jaway*, las *k’isas* se parecen al coro, no solo por ser la parte más hermosa del ritual, sino porque otorgan un sentido al mismo, le dan continuidad, es decir, es el factor por el que se entienden los cantos en su conjunto.

A una de las valiosas conclusiones que llega Cereceda es que, a diferencia de la cultura occidental, en donde la belleza es un concepto en sí, desligado de cualquier otro, en el mundo andino en cambio debe necesariamente cumplir una función, una de ellas es la de mediación, como hemos visto, la línea entre ambos conceptos se hace difusa. La belleza además se presenta como la excepción a la normalidad, en el medio estaría la emoción como una escala que media entre ambos, de un extremo la excepción máxima, lo único, lo que causa emoción, del otro lado estaría la normalidad, lo cotidiano, lo no excepcional. Así define Cereceda a la mediación: “Una entidad independiente que relaciona partes divididas o en discordia, sin que ellas pierdan su identidad” (219). Una vez que tenemos esta base conceptual estética, vamos a analizar los cantos *jaway* desde su dimensión musical y literaria.

2. El *jaway* como ritual: una expresión musical y literaria

El *jaway* como una expresión musical

En un enfoque estrictamente musical Mario Godoy Aguirre describe los cantos *jaway* como una expresión “que presenta una gran riqueza melódica”, su estructura coral estaría basada en la “pentafonía” (Godoy Aguirre 2016, 73). Sin embargo, desde el aspecto social nos preguntamos ¿Qué representa la música de los pueblos y nacionalidades indígenas para la república del Ecuador y los ciudadanos que la conforman? Advertimos que ha sufrido una relación bipolar, si cabe la expresión, de amor – odio con las expresiones artísticas del relato identitario de la

ecuatorianidad. Por una parte, es bien conocido y documentado el milimétrico desprecio de la sociedad ecuatoriana hacia el tema de los pueblos originarios, solo basta nombrar la novela *Huasipungo* de Jorge Icaza para tener una imagen de la mirada hacia las poblaciones *kichwa* de la sierra en los años treinta. Mario Godoy Aguirre, músico de gran trayectoria e investigador declara: “La llamada *música nacional del Ecuador*, generalmente omite a las músicas de los *afroecuatorianos* y de las 13 *nacionalidades indígenas*” (Godoy Aguirre 2014, 9). Es decir, por una parte, se pretende ignorar la música de los pueblos originarios, como si no existiera, pero, por otra parte, la necesitan, como aquel *wambra* malcriado que ignora a su mamá cuando está frente a sus amiguitos, porque la piensa fea, pero al final del día, en secreto, la quiere mucho, y necesita de ella porque es su mamá. Así, cuando los músicos ecuatorianos regresan la mirada en busca de sus raíces, encuentran en los sonidos autóctonos, producidos con instrumentos propios de la cultura de *kichwa*, aquella diferencia que los hace únicos en el mundo, entonces ya no la ignoran, igual que el niño malcriado quiere a su madre en secreto, los músicos ecuatorianos absorben esos sonidos y crean su propia música, llamada “nacional”: pasillos, sanjuanitos, tonadas, pasacalles, albazos, yaravíes, yumbos, danzantes, aire típicos, etc. (2014, 12). Parte de esta insólita relación se escribió en el exterior, cuando en presentaciones de artistas de la talla de Héctor Jaramillo, Fausto Gortaire, las hermanas Mendoza Suasti, entre otros, se “disfrazaban” (19) de indígenas, lo que conduce a afirmar a autores como Juan Valdano, citado por Godoy Aguirre, que los rasgos que mejor definen a los ecuatorianos son: “*enmascaramiento y la orfandad [...] Nuestra cultura ha alimentado una cultura de la apariencia, de la negación de lo propio y de la ostentación de los ajeno*” (16). Así de contradictoria y contrastante ha sido en el devenir de la historia.

¿Se pueden considerar a los cantos *jaway* como una expresión de lo que llamamos música nacional? Es una pregunta que nosotros, como investigadores, no tenemos la pretensión de responder de forma definitiva, podemos tratar, sin embargo, de hacer una aproximación que nos permita conocer la visión del Estado y la sociedad ecuatoriana sobre la música de los pueblos originarios. Desde el punto de vista histórico, la ecuatorianidad nace con el Estado en 1822, previo a este hecho, la primera ola de nacionalismo vino de Europa, cuando un grupo de curas jesuitas americanos desterrados por la corona española “escribieron las historias nacionales de las colonias”(Godoy Aguirre 2014, 4), este fenómeno ocurrió a lo largo y ancho

de América, así tenemos por ejemplo a escritores como: el riobambeño Juan de Velasco, el italiano Mario Cicala, el guayaquileño Juan Celedonio Arteta, el chileno Juan Ignacio Molina, el mexicano Francisco Xavier Clavijero, entre otros. Estos relatos generan, según Godoy, un “autodescubrimiento de Quito, la conciencia de identidad como país” (Godoy Aguirre 2014, 5). En el campo de lo estético, el paradigma romántico era el que estaba en boga entre los intelectuales y artistas de la época, su concepto vino en barco desde de Europa, en dónde nació como reacción a la corriente de pensamiento pragmático (2014, 6). Esta estética, según Godoy Aguirre, se caracteriza por la idealización de la “*vena latina*, a la que le atribuían: idealismo, creatividad, y aguda sensibilidad estética y artística”, está en la oposición a que se anulen expresiones de “nativismo”.

Según Godoy Aguirre, que cita a la musicóloga Ketty Wong Cruz, el nacionalismo musical en el Ecuador tuvo un desarrollo tardío, no fue hasta la llegada del compositor italiano Domingo Brescia durante la revolución liberal en 1903 cuando: “Se incorporan los géneros del folklore musical ecuatoriano en la música académica [...] cuando surge un estilo nacional definido” (2014, 11). Como podemos apreciar en esta observación sobre el origen de la música nacional, que es, con algunas variantes, la que sostienen la mayoría de músicos ecuatorianos, una de las condiciones para su existencia es el desarrollo de un “estilo definido”, que no puede lograrse sin la adopción del canon europeo, académico, al que se incorporan sonoridades locales. Podemos advertir entonces, de manera clara, que la música que llamaríamos empírica, en oposición a la académica, como el *jaway*, no entraría en este concepto de música nacional. No queremos decir con esto que las sonoridades del *jaway* no puedan ser incorporadas de algún modo u otro en la música académica, y que luego de este proceso sea considerada como “nacional”¹⁵, nos referimos al hecho mismo del ritual, interpretado por un coro mixto de voces *kichwa-puruwa*, liderada por el *pakidor*, cuyo performance no se realiza sobre las tablas, sino en cuadras repletas de cebada por cosechar, cuyo fin no es traer a la mayor cantidad de espectadores que sea posible, para vender y hacer negocio, sino acercarse de forma

¹⁵ De hecho, Mario Godoy Aguirre, en su libro *La música ecuatoriana memoria local – patrimonio global. Una historia contada desde Riobamba*, publicado en 2011, señala a Luis Alberto Sampedro como un intérprete de guitarra jahuayana (Godoy Aguirre 2011, 64), también el conjunto “Runapaj Shungu de Pulucate grabó para el sello Aravec el disco LP ‘Jahuay Puruhá’, primer fonograma grabado con música indígena chimboracense” (2011, 105), lo que ya podría considerarse como música nacional.

mágica al mundo de arriba, creemos que esa expresión cultural en sí es la que está siendo vista por canon ecuatoriano como algo fuera de lo nacional.

Los cantos *jaway* tampoco pertenecen a ningún género musical de los llamados “mestizos”, porque, según apunta Godoy Aguirre, todos tienen la intervención del canon europeo, sobre todo esa conciencia de estar creando una identidad; por el contrario, el *jaway*, como lo manifiesta el cronista Bernabé Cobo, proviene de un pasado precolonial, distinto de la matriz española, además, su función social no es la construcción identitaria de un Estado como en el caso de la música nacional, sino que, en los tiempos de la hacienda, fueron un escenario de disputa entre el patrón y el campesino como vimos en el capítulo anterior, por lo tanto, si los cantos *jaway* no pertenecen a la música del llamado pentagrama “nacional”, y si tampoco pertenece a ningún género mestizo entonces ¿La música de los pueblos originarios está condenada para siempre a estar fuera del canon y considerarse como empírica o folklórica?

Una entrada un poco más apropiada se encuentra en el término “barroco” propuesto por Bolívar Echeverría y que Godoy Aguirre rescata en su investigación sobre nación y música nacional. Lo barroco, desde la perspectiva de Echeverría, se refiere a un modo de comportamiento (2014, 25), una estrategia para sobrevivir a la opresión de la conquista que ha sido utilizada desde el siglo XVI, caracterizada por una “mimesis trascendente”, parecido a la resistencia sigilosa planteado por Andrés Guerrero, que insiste en el valor de uso del mundo, mismo que en términos de Echeverría citado por Godoy, “está siendo devorado por el valor mercantil”. Podemos advertir que, en cierto modo, esta visión coincide con la mirada de la economía moral, en la que se observaba en manifestaciones como el *jaway* una respuesta propia de toda sociedad colectiva en condiciones de explotación. Lo barroco, sin embargo, todavía nos suena a europeo, y nos ayuda a comprender más el tema de lo social que lo estético, por ese motivo, coincidimos con Godoy Aguirre cuando afirma que se trata de un género en sí.

Antes de explicar por qué el *jaway* es un género musical desde el oído de un músico, vamos a recoger una aclaración válida que de forma sabia realiza Mario Godoy Aguirre en el primer capítulo de su libro *Música Puruhá: Chimborazo Carnaval*: “No pretendo reconstruir o encontrar escalas musicales o sistemas melódicos precolombinos, sino considerar la existencia, permanencia e innovación de un modo particular de producción musical” (Godoy Aguirre 2016, 11). La

búsqueda de esencialismos lleva al encuentro mal sano de identidades que devienen en nacionalismos tóxicos, la propuesta más bien sería leer aquella manifestación artística llamada *jaway* tal cual fue en su performance durante la cosecha en el tiempo de la hacienda, aquella música ejecutada por un grupo humano y que presenta particularidades, tal como lo hizo Cereceda cuando leyó los colores de un pájaro.

Ahora bien, ¿Por qué Godoy Aguirre afirma que el *jaway* es un género musical? En su libro *Música Puruhá: Chimborazo Carnaval* publicado en 2016, el músico chimboracense parte del concepto de López Cano, quién afirma que el género musical: “*es definido por una entidad rítmico armónica más o menos inalterable, sobre la que se desarrollan variaciones melódicas continuas*” (Godoy Aguirre 2016, 61), así por ejemplo, el género del rock tiene su identidad sonora, el compás cuatro por cuatro con versos y estribillo, que además, tiene el característico sonido de la guitarra eléctrica, el bajo y la batería. Del mismo modo, los cantos *jaway*, según el testimonio del experimentado músico Mario Godoy Aguirre: “Luego de haber filmado y grabado más de cincuenta repertorios del *jahuay*, en más de una decena de sitios de la provincia de Chimborazo, y más de una treintena de *carnavales* quichuas de la provincia, puedo decir que tanto el *jahuay* como el *carnaval puruhá*, bajo mi visión y percepción, son *géneros musicales tradicionales*” (Godoy Aguirre 2016, 61), esta afirmación aclara el autor, la hace como un oyente, considerando la idea barthesiana del compositor húngaro Béla Bartók que la música sobre todo es una actividad mental, cuya capacidad perceptiva no está en la música en sí, sino en el oyente. Creemos pertinente preguntarnos ¿Cuál fenómeno musical califica Godoy como género, aquellas cincuenta grabaciones del *jaway*, y sus similares, o el ritual practicado en el campo por los descendientes *puruwa*? Creemos que ambos, porque luego de revisar varios conceptos, el músico sostiene que cuando hablamos de un género musical nos referimos a lo que el investigador Fabián Holt entiende como una práctica cultural, “de carácter fluido y pragmático” que tiene cierta complejidad y que “identifica [...] rituales, territorios, tradiciones y grupos de personas” (61), que incluye según, Juliana Guerrero citada por Godoy, el “performance” ejecutado en el campo. De manera que los cantos *jaway* es un género musical que no pertenecen a ninguna otra corriente que no sea la música de los pueblos originarios.

Para cerrar debemos añadir que esta valiosa reflexión del músico Mario Godoy Aguirre trata de ubicar a los cantos *jaway* en un canon que le permite al mundo occidental aceptarlos como iguales, pero no se ocupa de la música como un

componente del ritual, que es precisamente la experiencia estética que lleva al *kichwa-puruwa* al performance durante la cosecha, recordemos que el *pakidor* Lorenzo Janeta distribuía las voces de una manera especial, de modo que el coro mixto de segadores “suene igual”, así, la belleza del canto es algo muy importante porque como veíamos en el dibujo de *Waman Puma*, citado por Cereceda, es un elemento mediador que conecta con el mundo de lo desconocido, de manera que solo viviendo a fondo la experiencia de la belleza, a través del canto y la chicha, es posible aquel cambio “mágico” de energías negativas a positivas que constatamos en los testimonios de los testigos presenciales.

El jaway como una expresión literaria

La relación de los cantos *jaway* con la literatura ecuatoriana podría tratarse de un símil del vínculo que vimos entre la música indígena y nacional. Con esto queremos decir que a la literatura indígena por un lado se la ignora como expresión artística, no se la considera como tal, sino que antes de expresiones artísticas como el indigenismo, modernismo, vanguardismo, etc., según el renombrado crítico literario Agustín Cueva, lo único que había: “Era una masa heterogénea pero estratificada de idiomas, dialectos y hablas locales o, en el mejor de los casos regionales, a partir de lo cual se tenía que emprender la gran tarea de forjar una lengua literaria local” (Cueva Dávila y Moreano 2008, 164), observamos que desde una visión que parece influida por el Calibán de Rodó, la cultura anterior a la nacional es vista como materia prima, una especie de masa amorfa, compuesta por ingredientes de dos mundos, que cualquier iluminado Ariel puede moldear y estilizar hasta crear la literatura ecuatoriana. No queremos expresar una crítica anacrónica, ni queremos calificar de bueno o malo el pensamiento de hace un siglo, pero nos parece necesario advertir que a Cueva, al igual que a la mayoría de intelectuales latinoamericanos del siglo XX, no se les pasa por la cabeza que aquellas expresiones indígenas son arte *per se*, el mismo José Carlos Mariátegui citado por Cueva señala: “Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla” (Cueva Dávila y Moreano 2008, 166-167). Según este modo de ver ¿Debemos entender que los versos llenos de riqueza melódica y figuras literarias que recitaban los *pakidores* durante la primera mitad del siglo XX no eran expresiones artísticas? Es curioso observar como Cueva niega el estatus de arte a las expresiones artísticas del pueblo *kichwa* a pesar de los “famosos pasajes corales”, como califica al *jaway*, le parecen “bellamente plasmados” (2008, 173) en la obra de Jorge Icaza.

Por otro lado, no salimos de aquella imagen del niño que ama a su madre a pesar de que piensa que es fea, pero que cuando la ofenden, sale a defenderla con amor desmesurado, como si sintiera remordimiento por negarla frente a sus amigos. Como le pasó a Nela Martínez, que en su niñez presencié el ritual, en su relato nos cuenta: “Este jahuay [...] se me quedó en la memoria niña” (Martínez 1982, 105), de adulta tomó conciencia de la situación de explotación de los pueblos originarios en la hacienda, lo que le produce una indignación visceral, a tal punto que le lleva a querer cambiar las cosas mediante el único recurso con el que cuenta, la denuncia a través de su arte: “Qué más quieres –te pregunto- del cuerpo del mitayo-peón concierto-humano huérfano de su propio ser- Jahuay-Jahuay” (Martínez 1982, 102). Por este proceso de indignación pasan la mayoría de autores no solo del indigenismo, sino también del realismo social, que llevaron su arte a un nivel estratosférico de tal manera que escribieron obras memorables del género como: *Los que se van* (1930), *Don Goyo* (1933), *Huasipungo* (1934), *Los animales puros* (1946), *Las cruces sobre el agua* (1946), y muchas otras grandes obras de la literatura ecuatoriana.

Sin embargo, ese velo de amor-odio que experimentaron los artistas ecuatorianos del realismo social, y particularmente del indigenismo, no les permite observar al arte *kichwa* tal cual es, de tal manera que el tema del *jaway* aparece “incorporado” en varias obras literarias, como el ya mencionado cuento Jahuay de Nela Martínez que fue difundido en la revista *Casa de la Américas* en 1982¹⁶, o también, de Joaquín Gallegos Lara, Biografía del pueblo indio publicado en *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* en 1951, o más atrás aún, Patada i’ mula del cuencano Cesar Andrade Cordero que aparece en su libro de cuentos *Barro de siglos* de 1932. En los tres casos observamos una expresión de realismo social, posterior al modernismo, caracterizado por tener como referente la problemática del “indio”, del cholo, del mestizo, del afrodescendiente, del mulato, es decir, suplanta la voz de un pueblo en situación de marginación, como lo tenía bastante claro Mariátegui citado por Cueva: “La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no

¹⁶ Los críticos literarios como Agustín Cueva por ejemplo, suelen ubicar a la década del cincuenta como el final del indigenismo (Cueva Dávila y Moreano 2008, 153), por lo que esta obra Jahuay de Nela Martínez no sería indigenista en el estricto sentido de la corriente literaria del realismo social que inició en los años veinte, sin embargo, en su contenido observamos una voluntad de denuncia de la situación de explotación, por lo que decidimos incluirlo en la presente investigación.

indígena” (Cueva Dávila y Moreano 2008, 166). El indigenismo también se caracteriza por sus importantes cargas de violencia explícita y simbólica que se pone al servicio de la denuncia social, por lo que según Cueva, omite paisajes pintorescos o folklóricos a propósito, le llama “el mundo de lo horrible” (2008, 176), niega toda “pompa” y “engolosinamiento” del lenguaje para llamar a las cosas tal cual, con descripciones que Cueva califica de “telegráficas”, con personajes colectivos, despersonalizados, en los que las voces indígenas son imitadas, tal cual les pasaba a los músicos, utilizando recursos del lenguaje como onomatopeyas que refuerzan la idea de Cueva de que el indigenismo se construye a partir de un no-estilo, que a su vez emula el desarraigo y la orfandad del pueblo indígena, constituyendo de ese modo la estética de lo horrible.

Entonces, como apreciamos en la descripción del capítulo anterior, los cantos *jaway* no tienen las características del indigenismo, y creemos que sería infructuoso el esfuerzo de embutirla, por los dudosos artilugios de las artes de la sobreinterpretación, en cualquier otra corriente de la llamada “literatura nacional” ¿Entonces cómo se puede clasificar a la práctica misma de este ritual agrícola en los tiempos de la hacienda? ¿Qué pasa si los versos de las canciones *jaway* son impresos y publicados?

Si en lo musical el *jaway* es un género, en lo literario ¿Estaríamos también hablando de un género de la literatura de los pueblos originarios? La forma de construir la sintaxis tiene sus reglas, por ejemplo, la composición debe tener dos versos que se intercalan con el coro, éste a su vez, dividido en dos versos, repite *jaway* de seis a ocho veces, las estrofas deben estar intercalados con el coro, estas deben tener su sintaxis y coherencia, son una unidad que podríamos calificar de texto, cuyos tópicos hemos dividido en el presente trabajo en dos grandes sub temas, según su función, en cantos costumbristas y de resistencia. Fausto Jara por su parte, citado por Mario Godoy Aguirre, hace la siguiente distinción de lo que identifican como “secuencias” de *jaway*:

La alegría por la cosecha y la reverencia y agradecimiento por la generosidad de la madre tierra;

1. *Salutaciones al dueño de la tierra y – si existen – a los mayordomos y mayores;*
2. *Descripción del trabajo agrícola en general y de la cosecha de cebada y trigo en particular;*
3. *Sátiras e insinuaciones amorosas a las jóvenes solteras (la venada) y al pícaro soltero (el gavilán). Sátiras a los dueños de la tierra, a los mayordomos, autoridades civiles y religiosas, etc.*

4. *Coplas a la Murumanquita, “ollita floreada”; estas coplas constituyen referencias a la comida especial que se va a comer en la fiesta del Palalaibilli (la comida es una sopa de cebada con coles, nabos y carne denominada murunchi);*
5. *Coplas a la comida ritual, al descanso de la faena en el medio día;*
6. *Alabanzas y descripciones de los animales que van a comer el rastrojo;*
7. *Exaltación a la bebida ritual, la chicha;*
8. *Cantos al esposo, simbolizado por el pajarito; fase que prácticamente constituye la despedida;*
9. *Hay un conjunto de coplas que son invocaciones al sol y a los cerros. Son cantadas por el Paquic en el instante mismo en que los segadores que van cosechando desde abajo hacia arriba por las mirgas, llegan al punto más alto de la loma.*
10. *Hay un conjunto de coplas que son invocaciones al sol y a los cerros. Son cantadas por el Paquic en el instante mismo en que los segadores que van cosechando desde abajo hacia arriba por las mirgas, llegan al punto más alto de la loma. (Godoy Aguirre 2016, 70)*

En la clasificación de Jara, citado por Godoy, advertimos una lista de diez tópicos en los podrían encajar cualquier composición del *jaway*. Entonces, si las composiciones siguen reglas, e incluso giran en torno a ciertos tópicos específicos ¿Estamos frente a un texto literario? Y si es así ¿De qué de tipo? Proponemos en la presente investigación que los cantos *jaway* pertenecen al mundo de la oralitura o literatura indígena, antes de plantear por qué, es necesario conocer las características de la misma.

El primero en proponer el término oralitura fue el historiador africano Yoro Fall en 1992, su planteamiento cuestiona la clásica concepción binaria entre lo oral y escrito (Rocha Vivas 2012, 73). Miguel Rocha Vivas, un académico colombiano, estudioso de este fenómeno, señala además que en nuestro continente el primer escritor en reconocerse como “oralitor” fue el mapuche Elicura Chihuailaf, quién desde 1995 fue construyendo el término por medio de una minga de pensamiento y palabra, es decir, fue una reflexión colectiva en los múltiples encuentros de escritores indígenas que han tenido lugar desde entonces. En términos del propio oralitor mapuche:

La literatura es –aunque parezca un contrasentido– oral, entonces, lo que vendría a ser la literatura mapuche en su fuente es oral y hay varios géneros [...] lo que tiene que ver con la poesía es lo siguiente: ella es cantada en la fuente [...] Entonces lo que planteamos nosotros ahora es algo que yo planteé en un taller que hicimos en México, de escritura indígena, hace un par de años atrás, esto es, que nosotros somos oralitores. (Chihuailaf y del Campo 1997, 51)

Las oralituras podrían definirse entonces como aquellas escritas por los pueblos originarios que crean junto a la “fuente oral”, como dice Chihuailaf, siguiendo los paradigmas literarios de occidente (y tratando de ampliarlos), vinculan

la oralidad y los saberes míticos de las culturas precolombinas con su arte. Es una noción actual, como vimos, apenas se la plantea a inicios de los noventa del siglo anterior.

Una de sus características más relevantes es “promover la profunda significación de las oralidades en plano del diálogo entre culturas” (Rocha Vivas 2012, 31), en este aspecto, los oralitores cumplen la importante función de sensibilizar sobre la realidad de sus lenguas, cuestionar lo unívoco de lo nacional, objetar las identidades anglocéntricas preestablecidas, a medida del mercado y proponer una forma de verse a ellos mismo, en el que los mestizos también se puedan reconocer. Es decir, las oralituras promueven canales de diálogo interculturales, siempre y cuando se respeten las matrices de pensamiento de las culturas y no se intente imponer la una sobre la otra. Esta posibilidad intercultural que abre la oralitura es una realidad que está ocurriendo, ya que en la actualidad existen redes tejidas entre escritores de los pueblos originarios a lo largo y ancho de todo *Abya Yala*.

Rocha Vivas identifica cuatro periodos de oralitura, estos no son necesariamente cronológicos sino que más bien simultáneos, lo que nos conduce a aquella imagen bien conocida del mundo andino en la que el hombre camina de espaldas al futuro, con la mirada de frente al pasado. Con esta importante consideración previa, el autor sostiene que los periodos son: el precolombino (el gran periodo), crónico, el etnoliterario y el oraliterario (Rocha Vivas 2012, 55-56). Cabe destacar además que el indigenismo se inscribiría dentro de la etnoliteratura.

El primer periodo, precolombino, se compone por escrituras tradicionales, pinturas, petroglifos, tejidos, objetos hechos de materiales como oro, tumbaga, concha, madera y hueso. El segundo periodo es el crónico, se subdivide en dos etapas, la primera corresponde a los primeros cronistas, por ejemplo, Juan de Castellanos y Fray Pedro Simón, así como las cartas escritas por líderes indígenas y mestizos a la Corona. La segunda etapa corresponde a los viajeros europeos del siglo XIX, por ejemplo, Alexander Von Humboldt, Edward Whymper y Adolf Bastian quienes viajaron por Ecuador y Colombia durante el siglo XIX con distintos propósitos. El tercer periodo es el etnoliterario, se caracteriza por su perspectiva etnográfica y antropológica, existen indígenas que han trabajado sobre este campo, sin embargo, Rocha Vivas identifica que la gran mayoría son autores blanco-mestizos o extranjeros que, frente a las expresiones culturales indígenas, se

enfrentarían a un “triple código externo (alfabeto latino, lengua extranjera y transcriptor foráneo)” (Rocha Vivas 2012, 56), que la convierte no literatura indígena, sino en literatura sobre el indígena como decía Mariátegui. Finalmente, está el periodo de la oralitura, que, sin poder establecer una fecha concreta de inicio, toma relevancia en la última década del siglo XX, el autor colombiano incluso hace referencia a una especie de boom subalterno con escritores de pueblos originarios que ganaron premios importantes.

Este periodo oraliterario al que se refiere Rocha Vivas tiene características concretas, la primera es el reconocimiento de una elaboración propia literaria que está vinculada de forma inseparable a la oralidad y la escritura tradicional de cada pueblo. Un segundo rasgo de la oralitura es la ampliación y conjunción de las prácticas de oralidad y escritura lo que implica renovación, en aspectos conceptuales, de prácticas y funciones de la literatura tradicional. Esta última idea vincula el autor al término quechua *pachakuti*, que en cosmovisión andina es un cambio temporal, que no es radical, sino una vuelta, reacomodo, y agrega que la oraliteratura en este contexto tiene la función de recrear y actualizar lo simbólico, además, tiene un carácter intercultural e intracultural, que ocurre en parte, por el acercamiento a la escritura fonética y al uso que los escritores indígenas hacen de esta.

La diferencia entre oralitura y otras estéticas vinculadas con el mundo indígena como el indigenismo consiste en que los oralitores escriben junto a la fuente, la tradición oral, las palabras legadas por los abuelos. Al respecto Rocha Vivas realiza un análisis de los escritores *wayuu* que comenzaron a visibilizarse en los años 70 y 80, de manera específica: Ramón Paz Ipuana y Miguel Ángel Jusayú. Ellos siguen por la senda de la escritura occidental, desde la perspectiva de Rocha Vivas, estos trabajos literarios no se vincularon a la oralidad, tienen más bien un aura folklorista y culto-letrada, cuyo fin homogeneizador no comparte el autor, y de paso invita a tener cuidado con el modelo del darwinismo social.

La tensión que señala Rocha Vivas se constata cuando la literatura escrita, letrada, desdeña la oralidad, se siente superior a ella, la mira sobre el hombro, como una etapa preliteraria ligada con lo bárbaro, lo aliterario, que es como se juzga las prácticas discursivas orales como los cantos *jaway*. Por este motivo, Rocha Vivas invita a ampliar el concepto de literatura, no quedarse en lo básico de leer y escribir bien, sino de mirar la oralidad desde otra perspectiva: combinarla con lo escrito, “Recrear las maneras de plasmar lo que componemos y expresamos con palabras”

(Rocha Vivas 2012, 29), de este modo es una invitación a flexibilizar los cánones y a situar a la palabra viva en el lugar que le corresponde.

Rocha Vivas advierte entonces que existe una relación de subordinación entre lo escrito y oral que se evidencia en el mundo occidental cuando se establece el perfeccionamiento de lo escrito como paradigma de conocimiento, y de lo legal, en contraste, lo oral, está denostado, desprestigiado, ilegalizado, se percibe como incierto. Por ejemplo, si tenemos un papel que diga que la casa en la que vivimos es nuestra, simplemente nos pertenece, por más que digamos lo contrario, lo que vale es lo escrito. En el arte pasa algo similar, el indigenismo es un canon estético consagrado gracias a la producción y circulación de libros, esto representa la cultura escrita, letrada. En algo que Rocha Vivas calificaría como una visión al revés, en el mundo de los *wayuu*, en particular, e indígena en general, se procura la perfección del arte de hablar como paradigma de sabiduría. Rocha Vivas tiene el criterio de no profundizar en este conflicto, sino más bien de mirar a lo oral desde lo dialógico, evitando aspectos negativos presentes en la palabra hablada, como el acusar o mandar, que están lejos del “saber hablar” desde la concepción andina.

La noción de belleza y la idea de lo poético en oralitura no están alejadas de la mediación planteadas por Cereceda. Las palabras mayores evocan la fuente, la sabiduría de los mayores, la belleza tiene que ver con su contenido más que con sus formas, estas deben ser palabras que construyan, es decir, que tengan un contenido que sirva de unión, de mediación entre dos mundos, las palabras que no tienen esto son comunes, pequeñas, desprovistas de estética. Producto de esta manera sentir se produce lo que el autor llama “lecturas oralitegráficas” en la que reconoce “textualidades oralitegráficas” u “oralitegráfias” que: “Funcionan como textualidades múltiples en las que se intersectan diversos sistemas de escrituras picto-ideográficas con textos literarios indígenas que, en el caso de la propuesta de la oralitura, privilegian voces provenientes de la oralidad” (Rocha Vivas 2018, 32-33), y cuando menciona “propuestas gráficas” se refiere a “expresiones orales, gráficas y alfabético-literarias” (2018, 33) en las que, como no puede ser de otra manera, están incluidos los tejidos a los que refiere Cereceda y el ritual *jaway* como tal con su performance.

Por su parte Cereceda plantea una lectura que se aproxima a la descrita por Rocha Vivas, para que una imagen se perciba como bella, no depende de su forma, ni de los sonidos de las palabras, sino de la sensación que produce evocar una imagen,

por ejemplo, en el mito de *Tupaj Yupanki*: “Los contenidos de las palabras *wayru*, *Yucay*, y no sus sonidos, [son] los que van estableciendo una relación que podríamos calificar de poética” (Cereceda 1987, 166), en la lectura de la autora, en el plano sensible se construye un imaginario en forma de imagen sensorial, de tal modo que cuando se la interpreta en el plano del contenido, queda impregnada en el subconsciente. Un ejemplo es la noción de *wayrusiña*, era el nombre aymara con el que se le conocía al juego quechua del *pishqa*, que también significa harina bien molida, en el plano de lo sensible a nivel profundo tendríamos la idea de moldeable, no rebelde, suave, algo que voluntariamente ha sido separado, unido descoyuntado. En el plano del contenido queda la imagen de moler, de suavizar o separar algo que está duro, hasta volverlo moldeable, así, el significado de la palabra *wayrusiña* se puede aplicar a grupos humanos dóciles, no rebeldes. Nótese cómo la sola idea de harina lleva a algo aparentemente disímil como grupos humanos dóciles, pero si conocemos la imagen de la harina, entonces entenderemos el concepto y en consecuencia el por qué un grupo humano se le puede calificar igual que a la harina.

La palabra puede ser un factor de resistencia al voraz sistema económico - productivo impuesto por occidente, en este sentido la palabra estética es aquella que está viva de distintas formas “Las palabras son el primer acto creador. El mundo amanece con la palabra. Muchas narraciones y canciones tradicionales contienen esa fuerza de origen” (Rocha Vivas 2012, 68). Esta es una primera pista que trae implícita la noción de estética en oralitura. En contraste, el indigenismo muestra una estética que tiene que ver con la miseria, con los campesinos explotados, tanta crudeza tiene la misión de la denuncia, en oralitura, sería antiestético, porque no busca esa conexión con el mundo de arriba, aunque ambas estéticas procuran voltear el orden establecido. Así define Rocha Vivas la belleza en el mundo indígena:

Las palabras mayores son palabras de belleza entendida como el saber, sentir y asentar. Las palabras mayores son palabras bonitas; no las palabras decoradas, sino las que atraen y unen los hilos de la creación. Son palabras cosmogónicas: Palabras que transforman lo burdo en lo bello. Palabras de formación y transformación. Palabras que guían y enseñan, embellecen y reflejan, curan y despejan. (Rocha Vivas 2012, 68)

Como se puede apreciar en la transcripción del texto de Rocha Vivas, lo estético en oralitura no solo que viene dado por aquello que conecta con lo mítico, sino que también son palabras de sabiduría, que construyen, que sanan. Pero va más

allá, como en el siguiente fragmento del poema de Hugo Jamióy, poeta de la nación *Kamsá*, transcrito por Rocha Vivas:

Bonito debes pensar,
luego, bonito debes hablar,
ahora, ya mismo,
bonito debes empezar a hacer. (Rocha Vivas 2012, 69, 69)

Desde esta perspectiva, lo estético sería saber hablar y actuar al mismo tiempo, entonces, la palabra bonita debe venir acompañada de acciones que la respalden, de tal forma que hablar, desde esa dimensión, se convierte en una responsabilidad con la sociedad. Rocha Vivas menciona al escritor *Jiyeroñakudo*, cuyo abuelo le enseñó que una de las cosas más difíciles de la vida es aprender a hablar, porque requiere de un rigor titánico, además adquiere una responsabilidad frente a la comunidad. Así, la palabra viva y hablada no es aquella que reposa dormida en los libros, ni es papel mojado, ni tampoco está en las estanterías de las bibliotecas, ni en el fetichismo del libro como objeto, la oralidad estuvo presente desde siempre en la base de la concepción andina de la comunicación, de esa forma se explican personajes con el poder de la palabra que aparecen como centrales diversas culturas de América, por ejemplo, Vargas Llosa en su novela *El hablador* (1987) relata un ritual en el que toda la comunidad se junta en torno a un personaje que sabe hablar, el novelista lo nombra en castellano como “hablador”; otro ejemplo lo tenemos en la cultura *wayuu* con su palabrero, que es reconocido como patrimonio inmaterial del humanidad, o como constatamos en los capítulos precedentes, el *Pakidor* de la cultura *puruwa* cuyo papel es fundamental en el ritual agrícola de la cosecha del trigo y la cebada.

En los tres ejemplos se demuestra como en diferentes lugares de América la palabra está viva, este personaje que sabe hablar representa una oralidad palpitante, desde la perspectiva de Rocha Vivas son palabras mayores porque están vinculadas a los orígenes, además porque le dan sentido a la vida y han sido heredados por los mayores. Esto nos lleva de inmediato a hacernos otra pregunta ¿Qué función social cumple la palabra en la sociedad andina?

Decíamos que la función que cumple un oralitor dentro de su comunidad puede llegar a ser muy importante, como capital es la palabra en el mundo andino. Un ejemplo evidente es el *pü'tchipü'ü* o *pü'tche'ejachi*, mejor conocido como el palabrero *wayuu*, su rol es el de resolver los conflictos utilizando la palabra, es una especie de administrador de justicia comunitario. El *Paki* de la cultura *kichwa*-

puruwa, quién es el cantor del *jaway*, debe ser el minguero más ágil en trabajar, carga sobre sus hombros el ritmo de la cosecha, además debe cantar sin desentonar en ninguno de los diferentes tonos, de él depende el trabajo, todos confían en sus habilidades artísticas para que la jornada se haga más llevadera, un papel sin duda protagónico. Por último, el hablador de la cultura Machiguenga, ubicada a orillas del río Urubamba en la amazonia peruana, en la novela de Vargas Llosa es quién transmite conocimientos por medio de contar las historias, que a su vez aprendió de sus abuelos, al amanecer la comunidad se cita en un ritual en el que el hablador cuenta historias, es una especie de guía espiritual del pueblo, una historia aunque novelada, Vargas Llosa escribe: “Luego de leer abundantes testimonios de folcloristas, etnólogos y misioneros dominicanos y de visitar, en la región del alto y medio Urubamba, las aldeas de los propios machiguengas” (Vargas Llosa 2008, 12) lo que le convierte en una especie de novela etnográfica. En estos tres ejemplos se puede evidenciar los diferentes roles que la palabra, y, sobre todo, el de quién sabe hablar bien, puede cumplir en la comunidad, y, por lo tanto, la importancia que un oralitor puede llegar a tener en este cambio de *Pachakuti*.

Los cantos *jaway* entre el corpus y el canon

¿Pueden las letras de los cantos *jaway* ser consideradas literatura? Cuando planteamos esta pregunta nos viene a la mente, casi por inercia, un hecho de dominio público: en el 2016, el premio Nobel de literatura fue entregado al cantante y compositor Bob Dylan (Chan 2016). Este gesto nos deja claro que occidente acepta las letras de las canciones como expresiones literarias igual que un poema, si esto es así, entonces ¿Cuál sería aquella fuerza invisible que no permite considerar como literatura las letras de los cantos *jaway*? Uno de los argumentos grafocéntricos sería que es una producción no publicada, que no circula en el mundo editorial, sin embargo ¿Cómo circuló la literatura de Dylan? ¿El reconocimiento literario fue a la palabra cantada o a la escrita? Este hecho es un síntoma de la crisis y limitaciones del canon tradicional y de los estudios literarios oxidados “configurado[s] por las obras canónicas escritas en castellano y por autores canónicos de América hispana” (Mignolo 1994, 25), esta manera de entender la literatura ha sido puesto en duda por parte de una corriente de estudios literarios que empezó, según el pensador argentino Walter Mignolo, en la década del cincuenta del siglo anterior con autores como el brasileño Antônio Cândido y siguió en décadas posteriores con intelectuales como “Roberto Schwarz, Jean Franco, Ángel Rama, Beatriz Sarlo, Gutiérrez Girardot,

Domingo Mialiani [entre otros]” (Mignolo 1994, 24), quienes entre los años 1982 y 1983 se reunieron para discutir justamente el canon y la historia de la literatura, de estos encuentros nace el libro colectivo de tres volúmenes *América Latina: Palabra, literatura y cultura* que según Mignolo tuvo la virtud de observar las otras literaturas, otras lenguas, otros géneros e incluso otras textualidades, en el entender de Mignolo este proyecto: “no solo re-organizó el campo de estudio sino que también, naturalmente, re-pensó los principios y las tareas de la misma disciplina” (Mignolo 1994, 25) por ejemplo, la literatura de las mujeres que no fue siempre expresada en un género canónico como la novela, sino en cartas y otros considerados como géneros “menores” por el canon tradicional, igual los cantos *jaway* pertenecen a maneras plásticas de expresar, cuya performance no puede entenderse fuera de la *chakra*, por lo que Mignolo propone alternativas como renovar los estudios literarios considerando un: “Corpus heterogéneo de prácticas discursivas y de artefactos culturales” (1994, 25), así, una obra llegaría al estatus de canónica como “parte de la complejidad de fuerzas sociales en conflicto pero de ninguna manera un fenómeno que naturalmente define el campo de estudio y determina lo que es necesario celebrar” (25), con esto Mignolo deja clara la necesidad de ampliar el campo de los estudios literarios, además sostiene que se deben estudiar diferentes corpus y no dejar que el canon ordene qué estudiar y nos dicte qué nos debe gustar, también nos deja claro que el canon tradicional está atravesado por una “complejidad de fuerzas sociales” en las que están las políticas por ejemplo, por lo que detrás de una lengua minorizada está una práctica discursiva ignorada, una expresión artística no reconocida y una lucha desigual por tierras y recursos.

Aclarado esto, diríamos que otra razón por la que los cantos *jaway* estarían fuera del canon literario tradicional es que no tienen autor, si esto es así entonces ¿Estarían considerados como una “continuidad” (Rocha Vivas 2012b, 55) del gran periodo o periodo precolombino? Que considera a los periodos de la oralitura como simultáneos, si esto es verdad entonces ¿Qué hacemos con los *pakidores*? ¿Son autores o repetidores de versos? Recordemos que nuestros informantes dijeron que los *pakidores* eran considerados artistas dentro de las comunidades, también el reconocido músico Mario Godoy Aguirre les atribuye una gran capacidad de improvisación, por otro lado, es indiscutible que los *pakidores* nombran en sus cantos ítems modernos como, por ejemplo, la compañía de transportes Panamericana, o un avión, en el canto de la princesa viajera, entonces podríamos afirmar que los

pakidores no son simples repetidores de versos, sino que componen nuevas letras sobre la base de las canciones antiguas que escucharon de niños o que les enseñaron *taitas pakidores* de mayor experiencia, y estas dependen de las cosas que les afectan, como lo haría a un oralitor en la actualidad.

En todo caso, si no se acepta al *pakidor* como autor de los versos de los cantos por estar en un contexto ritual entonces ¿Qué hacemos si estos mismos versos los dicta el *pakidor* y se publican en un libro? ¿Cómo clasificaríamos esa publicación? En principio sería fácil ubicarla en la categoría de etnoliteratura, sin embargo, tenemos el caso particular del libro *Sicalpapi kawsakkuna...* (2015), que roza la categoría de oralitura. Según el escritor Gabriel Cisneros Abedrabbo, quién asistió a la presentación del libro, el proceso de escritura tomó cinco años y fue el resultado de una investigación, que si bien fue organizada por la Pastoral Indígena de Sicalpa y coordinada por el musicólogo español Xabier Etxeberria, tuvo la virtud de que “los indígenas [...] se autoinvestigarán, se reapropiarán de su patrimonio musical e identidad y lo revitalizarán” (Cisneros Abedrabbo 2015, 36), al escritor le llama la atención el “raro” gesto de desapropiación intelectual tanto de la Pastoral así como del musicólogo español, Cisneros describe la presentación del libro con estas palabras: “Era una reunión de más de cuarenta cantores que entre bocinas, guitarras, tambores y pingullos venían a la celebración por el libro; era evidente su emoción cuando Xabier y su mujer iban llamando a cada uno de ellos para entregarles la obra” (2015, 37), este proceso se parece mucho a los encuentros de la minga de la palabra descritas por Miguel Rocha Vivas que reúnen a oralitores de América, tal vez si el mismo libro se publicara con los nombres de los *pakidores* en la tapa figurando como autores, y se borrara toda la parte etnográfica dejando solo las letras de las canciones, entonces ¿Se podría afirmar que es un libro de oralitura tal cual lo piensa Elicura Chihuailaf?

Consideramos que este valioso grupo de *pakidores* debería sumarse a la minga de palabra y pensamiento iniciada por el escritor mapuche Elicura Chihuailaf y participar de los encuentros de oralitores a nivel de América, y también creemos que tanto los cantos recogidos en el libro *Sicalpapi kawsakkuna...* (2015), así como los versos que canta el *pakidor* en el momento del ritual son literatura. En este punto conviene recordar a Walter Mignolo, quién advierte que los estudios literarios deben hacer un doble movimiento del canon al corpus y viceversa, lo que implica “La posibilidad de pensar en cánones paralelos, coexistentes y mutuamente alternativos”

(Mignolo 1994, 29), esta apertura de los estudios del canon al corpus “trajo una diversidad de prácticas discursivas involucradas en el corpus”, entre estas está el ritual *jaway*, pero también la oralitura.

La oralitura nace de una necesidad vital de diferenciarse de aquellos escritores que escriben lejos de la fuente oral, es decir aquellos autores canónicos de la literatura tradicional auspiciados por el aparataje estatal de los estados-nación. Ahora bien, el hecho de que analicemos los cantos *jaway* con la estética de la oralitura no implica necesariamente que el *jaway* sea oralitura, sino que comparte algunas de las características que se describe en esta y que nos es útil para su análisis.

La noción de oralitura está recogida por el investigador colombiano Miguel Rocha Vivas en su libro *Palabras mayores, palabras vivas* (2012). En primer lugar, el autor señala que la oralitura es una elaboración propia de las culturas indígenas. Resulta evidente que en los cantos *jaway* tienen unos códigos que manejan solo quienes pertenecen a la cultura *kichwa puruwa*; los mestizos, tanto el patrón como el mayordomo cumplen papeles “externos” en el ritual, es decir no comparten el mismo imaginario, para ellos el *jaway* se practica porque garantiza la cosecha, el trabajo ágil, la posterior ganancia monetaria y evita levantamientos, de modo que los cantos no podrían ser elaboraciones de mestizos. En Cacha los *pakidores* que entrevistamos son Lorenzo Janeta de la comunidad Bashug y Antonio Bastidas Guzmán de Cachatón San Francisco. En el caso del libro, cada canto recopilado tiene su autor, en la portada no existe uno como tal, sino que se nombra a los investigadores que participaron en la recolección de la información, quienes, como ya dijimos son *kichwa-puruwa*. Los *pakidores* citados en este trabajo son: Manuel Bagua de la comunidad Lirio, Manuel Maji de Bellavista, Lorenzo Guamán de Tabla Rumi, Manuel Guamán de Guacona La Merced y Andrés Paguay de Sicalpito (*Sicalpapi kawsakkuna* ... 2015, 74-112).

Una segunda característica de la oralitura, según Rocha Vivas, es su evidente vinculación con la oralidad, con las voces y el conocimiento que legaron los abuelos. Los cantos *jaway* están contruidos sobre una base de conocimiento y simbolismo que se puede rastrear hasta tiempos precolombinos, de manera que existen imágenes de cantos antiguos que se utilizan hasta el día de hoy. Por ejemplo, en la edición de 1890-93 de *Historia del nuevo mundo*, escrito por el Padre Bernabé Cobo, editado por Jiménez de la Espada, quién, en la descripción de unos cantos agrícolas que bien

podieron ser los antecedentes inmediatos del *jaway*, agrega una nota al pie de la página que también citan Peñaherrera – Samaniego y Godoy:

Ñuca urpisi tulli [Mi tierna tortolilla]
Hahuay, hahuay
Maipi charitian [A dónde estará]
Hahuay, hahuay
Mana ricurcani [Pues ya no la veo]
Hahuay, hahuay
Xuinguna huacán [Y mi corazón llora]
*Hahuay, hahuay*¹⁷ (Cobo 1890b, 199)

De la Espada recoge estos versos sobre el final del siglo XIX, en los que aparece la imagen del ave, nos referimos al *urpi* que ya identificamos en la descripción de los cantos del capítulo anterior. En la traducción del propio autor el primer verso aparece como “Mi tierna tortolilla”, sin embargo, sabemos que el término tierno tiene que ver con la palabra *wawa*, como el verso *urpi huahuapas* del poema *Atahualpa huañui*, que algún “Amigo a quién la debemos”, cuyo nombre omite Juan León Mera por alguna razón, traduce como “Y la tierna tortolilla” (Mera 1893, 22). Por otro lado, la palabra *tulli* se podría relacionar con algún tipo de ave, según el diccionario actual del Gobierno, *tullic* es un ave, de modo que el canto se podría estar refiriendo a dos aves. Luego, la idea que expresan, la ausencia de las aves que no aparecen, entonces, huérfanos de magia y belleza no pueden comunicarse con el mundo de arriba, de ahí el lamento de la voz poética. El *urpi* está presente también en el canto del pájaro que recordó el *pakidor* Lorenzo Janeta en Cacha, en el verso *Pajarito lindo urpitu lindo*, evoca la belleza del ave, en ambas imágenes la tórtola aparece para expresar una queja, en los versos de Jiménez de la Espada tiene que ver con una ausencia, en los de Janeta la queja en cambio es por la presencia invasiva de la tórtola, en ambos casos la belleza del ave es una imagen negativa. Por lo tanto, cuando Janeta construye sus versos considera un código que viene, al menos, de hace más de un siglo atrás, y si pensamos en el ave como un animal totémico que simboliza el contacto en el mundo de arriba, entonces estamos hablando que es una imagen precolombina, por lo que los cantos *jaway*, de hecho, tienen un fuerte vínculo con la tradición oral. El *pakidor*, tomando las imágenes de versos pasados, los actualiza y los construye nuevos, jugando con imágenes como el

¹⁷ La traducción es del propio Marcos Jiménez de la Espada.

urpi mensajero del *hanan pacha*, tal como lo haría un oralitor en el sentido que describe Rocha Vivas.

Una tercera característica que señala Rocha Vivas de la oralitura es su actualidad, en el sentido de que renueva la literatura tradicional, los oralitores actualizan ciertos símbolos. En el ejemplo del *urpi*, los *pakidores* se apropian de aquella imagen precolombina señalada por Cereceda que relaciona la belleza con el peligro, y la vinculan al patrón, es decir, utilizan la imagen del ave con toda su connotación para expresar aquel reclamo disimulado del que nos hablaban Andrés Guerrero y Mark Thurner. La oralitura es actual también en el sentido de la importancia del oralitor para la comunidad. La mayoría de los informantes coincidieron en lo dicho por José Yaguachi de Cachatón San Francisco: la cosecha sin *jaway* no era cosecha, y añadimos el *jaway* sin *pakidor* no era *jaway*. La figura del *pakidor*, del que sabe hablar bonito, que Peñaherrera y Costales incluso le atribuyen poderes de “hechicero”, es el centro del ritual, dependen de él tanto el patrón como la comunidad, todos lo respetan y le dan el título honorífico de *taita*, de modo que es clara su importancia en la comunidad.

Una cuarta característica que recoge Rocha Vivas sobre la oralitura es su carácter intercultural. No vamos a sostener aquí, ni mucho menos, que los cantos *jaway* eran un ejemplo de interculturalidad de aquellos tiempos, sería una idea anacrónica, la noción de interculturalidad aparece en la escena pública apenas en la segunda mitad del siglo XX, justo en el ocaso de las haciendas. Sin embargo, debemos apuntar que no solo el *jaway*, sino que en general, los rituales agrícolas, como vimos en economía moral, servían para legitimar al patrón, en esa medida obligaban a la interacción de este con el campesino ¿Cómo era esta interacción forzada? Para responder esto debemos preguntarnos ¿Cómo se lograba esa legitimidad? Uno de los medios más importantes era la reciprocidad forzada, el conocido *ranti ranti* que no solo exige, sino que demanda la participación del patrón en el ritual, así, por ejemplo, en la fiesta de San Juan del Gallo en la provincia de Imbabura, que relata Andrés Guerrero, era el día que el patrón permitía la “invasión” festiva del patio de su casa, luego, según describe el autor: “Es en el caballo que, a cada costado, carga la ‘rama de gallos’ (seis a cada lado) que se ofrece al patrón, símbolo de la reciprocidad desigual, jerárquica, entre patrón y prioste” (Guerrero Barba 1991, 23), como se advierte en el testimonio de Andrés Guerrero, existe una tendencia, y más que eso, un afán en obligar al patrón a “someterse” a la reciprocidad

desigual, porque al menos en ese breve tiempo ritual perdía esa aura de autoridad y permitía verlo como igual, solo de esa manera se alcanzaba la legitimidad, y en consecuencia se desactivaba el levantamiento inmediato, aunque como observamos en la investigación de Mark Thurner, era más bien una táctica de resistencia a largo plazo que terminó con los terrenos de la hacienda adjudicados a los campesinos.

En el *jaway* también encontramos esta reciprocidad forzada. El ritual terminaba en una especie de ceremonia en la que secuestraban simbólicamente al patrón, tal como lo retrata Nela Martínez en su cuento Jahuay: “El patrón es conducido a dar vuelta en la era, alrededor de las parvas coronadas, anchas y altas matronas hermosas” (Martínez 1982, 104), en algunos casos, el ritual terminaba en la casa del patrón, quien como vimos en la descripción tenía que proveer alimento y chicha para la jornada. No cabe duda entonces que la práctica de rituales agrícolas obligaba al patrón a interactuar de algún modo u otro con el mundo andino, y esto a su vez, requería de un gasto que debía asumir él mismo, de modo que dinamizaba la precaria economía de los campesinos de la época.

Para cerrar el tema de la interculturalidad, solo vamos a mencionar el potencial del grupo de *pakidores* formado en torno al libro *Sicalpapi kawsakkuna...*, este podría ser un verdadero y legítimo representante de la cultura *kichwa puruwa*, y “alfabetizar” al pueblo mestizo sobre una práctica que la mayoría de la sociedad ignora, sobre todo su significado más profundo, recordemos la idea de “analfabetismo de lo indígena” o “analfabetismo al revés” que fue planteado por el poeta *kamsá* Hugo Jamioy, citado por Rocha Vivas, en la Feria Internacional del Libro de Santiago de Chile en 2008: “Consiste básicamente en que así como los pueblos indígenas –y en general la población rural y marginal urbana- han sido tildados de analfabetos y alfabetizables [...] en un sentido inverso ellos también pueden o podrían tildar de <<analfabetos>> a quienes desconozcan las escrituras indígenas” (Rocha Vivas 2018, 34). A nuestro modo de ver esta alfabetización a la inversa sería una práctica ejemplar de interculturalidad.

Siguiendo la línea de Rocha Vivas, la quinta característica de la oralitura es su cuestionamiento de lo nacional, y en esa medida, la resistencia política al poder establecido, según Mignolo refería, se puede apreciar la cara política del corpus. La relación de los cantos *jaway* con lo nacional ya la analizamos tanto en su dimensión musical como literaria, de manera que aquí solo vamos a mencionar que el hecho mismo de la existencia de expresiones artísticas como los cantos *jaway* dentro del

territorio ya desafía a la noción lo “nacional”, por ejemplo en literatura, considerar una categoría única como la citada, obliga a clasificarla, analizarla, y cuando los críticos hacen ese trabajo, descubren la evidente afinidad con otros pueblos que no son los mestizos ecuatorianos y que tampoco están ubicados en la lógica de las fronteras nacionales, entonces existe un conflicto. El uso de la lengua, como advertimos, tanto en el corpus de la presente investigación, como en los cantos recogidos en el libro *Sicalpapi kawsakkuna...* están en lengua *kichwa*, lo que toca otra dimensión señalada por Mignolo que es el bilingüismo del corpus que, según el autor argentino, los estudios literarios deberían tratar.

Para cerrar el tema literario, otra característica atribuida a la estética de la oralitura por parte de Rocha Vivas son sus palabras que resisten, sobre todo el embate del capitalismo voraz y ese afán de homogenización, que allá en donde están seres humanos, no tiene la capacidad de ver sino mercados y consumidores. Los cantos *jaway*, como describimos y analizamos en los capítulos previos, fueron un factor de resistencia al sistema de la hacienda y de unión del tejido social *kichwa-puruwa*. Con esto afirmamos que los cantos *jaway* del tiempo de la hacienda fueron una práctica discursiva oral, y dentro de ésta (más allá del anacronismo que cometemos), pertenecen a la oralitura, en la medida de que esta es una literatura indígena que abarca cuatro periodos que pueden ser “simultáneos” según Rocha Vivas, si los *jaway* no pertenecen al cuarto periodo, el oraliterario, al menos es una “continuidad” del gran periodo. Lo importante es considerarlos como parte de este corpus heterogéneo del que deben ocuparse los estudios literarios como afirma Mignolo: “Si el canon presupone la letra [alfabética] escrita, el corpus acoge la variedad de prácticas discursivas que, para los estudios literarios, habían quedado ocultas bajo el brillo de la letra y la literatura” (Mignolo 1994, 31). Las herramientas teóricas recogidas hasta este punto de la investigación nos sirven para leer los cantos *jaway*, en una lectura que no pretende ser definitiva, ni completa, sino generar debate y provocar muchas más preguntas.

3. Leyendo los cantos *jaway*

Es necesario plantearnos como buenos occidentales herederos de los filósofos socráticos: ¿Cómo es posible que se pueda leer un ritual? ¿No estamos sobreinterpretando una práctica cultural ajena a nosotros, que nunca podremos entender por más buena voluntad y esfuerzo? Antes de responder esta pregunta recordemos que el presente trabajo de investigación se ubica en lo que Rocha Vivas

clasificaría como etnoliteratura, por lo que con la debida anticipación reconocemos nuestra incapacidad de dar una lectura fiable del ritual *per se*, como dijo Mariátegui citado por Cueva, no podemos dar una “versión rigurosamente verista del indio” (Cueva Dávila y Moreano 2008, 166), tampoco es nuestra pretensión hacerlo, a cambio ofrecemos una humilde ventana, mucho más opaca que la de Cereceda y Rocha Vivas claro está, en la que la academia puede divisar una inmensa riqueza que, como sociedad, seguimos sin querer mirar luego de ya han pasado más de quinientos años de la llegada de Colón.

Ahora bien, más allá de la clara exposición de Verónica Cereceda sobre el juego *wayru* como un ritual de mediación, vamos a recoger el criterio de Miguel Rocha Vivas quién sostiene que: “Los diversos sistemas escriturales indígenas se caracterizan, en parte, por su comunicación visual de ideas, no del habla propiamente dicha” (Rocha Vivas 2018, 35), y por “diversos sistemas escriturales” se refiere a una “amplia gama de soportes gráficos”, entre los que el mismo autor repasa:

Tejidos (cestas, mochilas, hamacas, fajas, bandas, prendedores, collares en chaquira), ceramios (pintados o modelados), esculturas y tallas (en piedra, madera, hueso), pinturas (sobre el cuerpo, sobre lienzos, sobre las piedras, sobre telas como la yanchama), e incluso mediante recientes propuestas audiovisuales y gráficas en medios interactivos virtuales, como blogs, libros objeto, páginas web, etc. (Rocha Vivas 2018, 35)

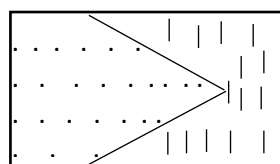
¿Le faltó a Rocha Vivas incorporar a esta lista las letras de los rituales agrícolas? Y más allá de esta preocupación literaria ¿Qué pasa con el ritual en su conjunto? Cereceda, a través del dibujo de *Waman Puma*, planteaba que la música cumple el papel de mediadora en el mundo andino, por lo que vamos a empezar por establecer el papel de la música en el ritual¹⁸. Debemos partir de la consideración de que no puede ser leída fuera de este contexto de trasfiguración del espacio-tiempo en el que cumple un papel determinado, lo mismo que la letra, no son entidades independientes que se entienden o se leen separadas de los demás elementos rituales. El antropólogo Levi-Strauss y economista Jacques Attali citados por Godoy Aguirre, se acercan a la idea de que los grupos humanos en el transcurso de la historia han utilizado la música como un “paralelismo” (Godoy Aguirre 2016, 11) entre los espacios sonoro y social. Este paralelismo, según los mismos autores, consiste en reproducir un *drama social*, un trauma colectivo, de cuando la sociedad estuvo en crisis ¿Cuál sería el drama que reproducen los cantos *jaway*?

¹⁸ Cuando decimos “música” incluimos también las letras de los cantos

Para responder a esta pregunta es necesario reconocer el nivel superficial del plano de la expresión en dónde Cereceda considera las formas y colores del *allqamari*. De modo que en el ritual en estudio debemos observar las formas, los contornos, los colores que trazan los cuerpos, los objetos y elementos que lo componen, igual que en la interpretación de un cuadro artístico. Así tenemos los círculos de la parva, las líneas que forman los cortadores, la ubicación del *paki*, etc. Una pista para leer el ritual nos proporciona el padre Aguiló que cita a Bachelard: “Las formas circulares denotan intimidad y pretenden ser réplica del seno materno. Las formas rectangulares reflejan más una intención defensiva frente a posibles agresores externos, lo cual conecta más directamente con el sentimiento de angustia” (Aguiló 1992, 81), entonces, tenemos la imagen del seno materno que tiene connotación sagrada, el mismo autor sostiene que: “La Capilla mantiene un simbolismo de seno materno” (1992, 310). En consecuencia, lo primero que alcanzamos a distinguir es que las parvas evocan intimidad, sacralidad y seguridad, en cambio, la disposición de las voces en línea recta serían profanas, formando un ángulo, en cuyo vértice que se ubicaría el *pakidor* liderando la línea de defensa con su canto que conecta con el sentimiento de angustia al que se refiere Bachelard citado por Aguiló, de este modo:



Parva



Disposición de cortadores

Gráfico 2 Líneas y formas del ritual jaway
Fuente: Trabajo de bibliográfico y de campo

Como observamos en el gráfico 2, la parva simula la forma del cerro, esta tiene una altura considerable, según refirió José Yaguacchi, con facilidad superaba los dos metros de altura, ambas características divisamos en el gráfico 3, una fotografía que fue tomada por Patricia Jara para su trabajo de tesis *Proyecto de investigación y producción de un documental fotográfico sobre las fiestas, música y danza de la cultura Cañari* (2013), en la imagen resaltamos con una gruesa línea de color amarillo la forma circular de la parva, observamos a los participantes en la cosecha danzando alrededor de la misma, en señal de triunfo, algo que como apreciamos en los testimonios bibliográficos, también se hacía en los cantos jaway del pueblo *puruwa*:



Gráfico 3. Círculos en la parva

Fuente: Investigación y producción... (Jara Morocho 2013, 128)

En contraste, las formas lineales de defensa que refiere Bachalard citado por Aguiló, que evocan un sentimiento de angustia, se observan en la disposición de las voces del gráfico 4, tomado de un reportaje del canal de Youtube de Expresarte del Ministerio de Cultura y Patrimonio, en el que se realizan tomas aéreas durante una representación de los cantos *jaway* del pueblo *puruwa* de manera que se puede divisar forma de la distribución de las voces.

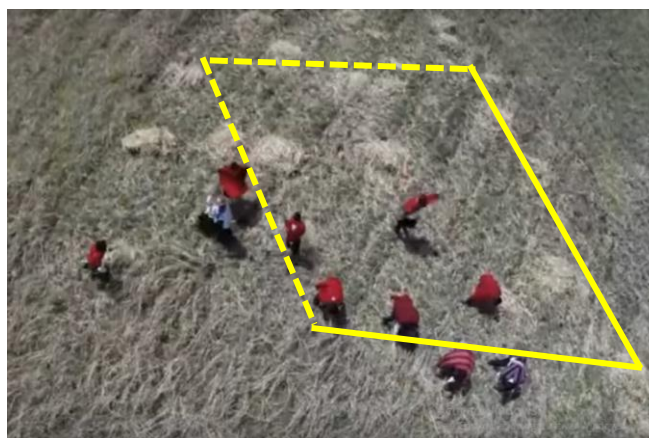


Gráfico 4 Líneas en la formación de voces

Fuente: Captura de pantalla <https://www.youtube.com/watch?v=SHYO7yD2kL0>
Canal de Youtube ExpresarteEC (Terán Vélez 2014, 1:52)

En el nivel abstracto del plano de la expresión aparece la línea de defensa que simboliza la angustia representada por el coro de cortadores, ellos son quienes están “combatiendo” contra la *chakra*. En contraste, la parva simboliza seguridad, la misma del seno materno, es también el símbolo de la *chakra* vencida, esto nos da la idea de que, luchando con dolor, angustia, tenacidad, metro a metro, en posición de defensa y con la ayuda mágica de la música, el esfuerzo se transforma en la seguridad, tranquilidad que evoca la forma de la parva. Por otro lado, según nos contaron los informantes, sobre todo *mama* Ramona Guzmán y *taita* Lorenzo Janeta,

el ritmo en la mañana es rápido, con ánimo, este cae de forma progresiva hasta que en la tarde es lento. Entonces, el ritmo rápido acompañaría a las formas lineales, agresivas, de defensa, mientras la parva se asociaría de un ritmo suave, sosegado.

El término *jaway*

Nos aproximamos al nivel superficial del plano del contenido con el análisis del término *jaway* y los personajes que intervienen en el canto. En primer lugar, los investigadores Fausto Jara y Ruth Moya identifican al ritual en sí con el nombre de *Palalaiwilli*, que significaría “anuncio de la última cosecha”, el término es descrito así: “Probablemente la voz procede de pallai ‘recoger’ y huailli ‘avisar’, ‘anunciar’” (Moya y Jara 2009, 219). Según los investigadores: “Es una fiesta que dura toda la jornada, de modo que el jahuai o canto ritual es también cantado mientras dura la faena” (2009, 219). Costales y Peñaherrera también dan fe de esta práctica, ésta no se llevaría a cabo en cualquier fecha, sino que “El día postrero de la siega es el **palalaybilli** o fiesta de las últimas espigas del año” (Peñaherrera y Costales 1995, 27), es decir, coincide con el significado propuesto por Moya y Jara, en el sentido que esta fiesta se celebraba específicamente en la última cosecha del año, y como veremos más adelante, había un ritual que incluía el secuestro ritual del patrón, que recordemos también refirió Nela Martínez en su cuento Jahuay. En el caso de Cacha esta palabra en mención no fue citada por parte de los informantes.

Hecho este primer acercamiento pasamos a analizar al término *jaway*. Si alguna lección hemos aprendido en el transcurso de la presente investigación es que la polisemia es una de las principales características de las prácticas culturales del mundo andino. El ritual y la palabra *jaway* no son la excepción. El término tiene una clara referencia a la noción de ascender, subir, levantar, con premura, de tal manera que Godoy Aguirre ubica todos los sinónimos posibles de palabras con la raíz *jawa-* entre signos de exclamación, y cita como afines a esta línea conceptual a autores como: Luis Cordero, Segundo Moreno Mora y Bolívar Yantelema (Godoy Aguirre 2016, 62). El segundo significado tiene que ver con el término adelante, así lo identifica el propio Godoy, y citado por él Bolívar Yantalema, este autor a su vez refiere el diccionario de la Academia Mayor de la Lengua Quechua del 2006 publicado por el Gobierno Regional del Cusco. De tal forma que estas dos primeras acepciones forman una noción de “subir adelante” con rapidez.

Este significado está respaldado por un libro de gramática *kichwa* de 1892, la época en la que tenemos las primeras referencias modernas del *jaway* en la cita de

Jiménez de la Espada que ya revisamos (Cobo 1890b, 199). El diccionario en mención fue publicado en Alemania, presumimos que su autor es un sacerdote, dado que el editor es “pontificio”, lastimosamente de su nombre solo nos queda las iniciales J.M.J.V. En este trabajo no se identifica el término “jahuay” como tal, sin embargo, la raíz *-jahua* aparece con varios sufijos. El significado principal de *Jahua* es: “Sobre, encima, fuera, a pesar de” (J.M.J.V 1892, 21). Luego, aparece la misma palabra unida con sufijos que dan la misma noción: “Jahuabi, *arriba; superficial;* Jahuaman, *afuera;* jahuamanta, *de arriba;* jahuachina, *sobreponer;* jahuayana, *subir, subida*” (1892, 21). Debemos mencionar que esta noción proviene de la lengua *runa simi* inca.

El tercer significado está en la línea de Alfredo Costales quién descarta de forma categórica que término en estudio se vincule con “subir adelante”, porque el quechua peruano tuvo una influencia de “apenas” medio siglo en la cultura del protoecuator, por lo que, valiéndose de la filosofía y lingüística comparada prefiere asociarle con términos preincaicos de raíces *Chachi* y *Kitu Kara* (Peñaherrera y Costales 1995, 15-16), cuyos vestigios ciertos son topónimos que han resistido el paso de los siglos. Según esta interpretación, la palabra en cuestión se relaciona con la noción de agradecimiento: “*janno*”, “*jai-quenu*” es abrir la boca, “*jai*” dar gracias, y “*huayuquenu*” inclinar la cabeza. Costales afirma, creemos de manera acertada, que el *jaway* tiene sus raíces en un antiguo rito *Kitu* que consistía en abrir la boca y chillar, por lo que termina relacionando al *jaway* con “subir un chillido” (1995, 16), y también, menciona que este rito también era usado en “brujería”, lo que ubicaría al *jaway* en el campo de lo mágico.

Un cuarto significado, más actual, designa al canto agrícola tal como lo conocemos en el presente inicio de siglo, así lo destaca el padre Alberto Tuaza entrevistado por Godoy Aguirre: “El jahuay se considera como un himno de alabanza, un canto propicio en la época de las cosechas” (Godoy Aguirre 2016, 62). También en el diccionario del 2009, impulsado por el Gobierno, aparece la palabra en estudio con la letra h, reconocida como un nombre propio utilizado en la provincia de Chimborazo, de este modo: “Haway [xaway] s. chim. *canción de la cosecha del trigo*” (Ministerio de Educación Ecuador 2009, 66). Llama la atención que no se refiera también a la cebada, en todo caso, este significado designa a los cantos en sí.

Un quinto significado que nos parece por decirlo menos llamativo, es el que cita Godoy de Bolívar Yantalema, quién contrariando al legendario Alfredo Costales,

vincula al término en estudio con la palabra *kichwa khaway*, se trata de una práctica que consiste en formar “hilos de colores” y colocarlos en las orejas de ganado lanar y vacuno en las fiestas de San Juan, lo que nos recuerda a las *k'isas* que advertía la antropóloga chileno-boliviana Verónica Cereceda en los tejidos de la cultura aymara, y también, a la disposición de las voces en el ritual *jaway*. Este significado conecta con el término *jahuina*, que según el padre Alberto Tuaza Castro citado por Godoy, significa “mezclar”. La función de las *k'isas* es precisamente mezclar el tejido para dar la impresión de unidad entre la llamada “pampa”, monocromática, en la que no existe ninguna forma, con la parte más elaborada del tejido, en la que se representan animales, personas, cerros, etc.

Resumiendo, la palabra *jaway*, además de designar a los cantos en sí, es un término que al parecer tiene doble raíz, desde el *kichwa* la noción es ascender y adelantar, por el lado *kitu- chachi* en cambio significaría agradecer y gritar. Además, la palabra se relaciona con el *khaway*, un ritual en el que se ubica hilos de colores en las orejas de los animales y con *jahuina* que significa mezclar. Ahora bien ¿Será que las dos raíces no complementan el significado? ¿Debemos necesariamente excluir una de las dos como creía Costales?

Personajes

Para su análisis es necesario recordar la relación entre los animales y el hombre en la cosmovisión andina, según el padre González Suárez citado por Godoy Aguirre: “La simbología zoomorfa es fundamental para la mentalidad del indio, que ve en los animales vehículos o intermediarios entre el hombre y el espíritu” (Godoy Aguirre 2016, 52). Asimismo advertimos que en algunos cantos existe una inversión de papeles, que según el padre Aguiló está presente en el imaginario *kichwa-puruwa*, por ejemplo, en el cuento que el mismo autor recoge el Sirviente Pedro Ordenan, cuyo protagonista se llama igual que el patrón, su comportamiento se caracteriza por llevar la contraria al hacendado, “Obstruye el ganado del patrón en pseudo-obediencias salpicadas de ingenuidad y picardía” (Aguiló 1992, 146), de esa manera en juicio de Aguiló, no solo en este cuento, sino en otros como por ejemplo Juan Sietemata, Tío pobre y tío rico, existe: “Una inversión de papeles: el débil real se convierte en fuerte mítico” (1992, 149). De ese modo entendemos por ejemplo que el débil *urpi* sea visto como un animal maligno capaz de crear grandes daños en la *chakra*.

Pakidor

El término que en Cacha se utiliza como *pakidor*, según Godoy Aguirre, proviene de la palabra *paquina*, que significa “romper, reventar”, por lo tanto, sería la persona que rompe el silencio y a quién Godoy reconoce una enorme capacidad de “improvisar” y “recordar” (Godoy Aguirre 2016, 63). Costales por su parte recogió la noción de era visto como una especie de hechicero, lo que le ubica como alguien que, valiéndose de la magia, puede comunicarse con seres de otros mundos.

Pájaro

En la cosmovisión andina el ave es considerada como intermediaria con el *hanan pacha*, recordemos que Cereceda decía que el hecho de que las aves vuelen significa que está en contacto con el mundo de arriba, sin embargo, en el canto registrado en Cacha aparece como una presencia invasiva acompañada del color gris del *urpi*, puede llegar a ser considerarse de mal augurio, su actitud amenazante significa peligro. En todo caso el calificativo de “bello” es símbolo de peligro, demasiada belleza es peligrosa. Cereceda traía a colación el mito de *Tupaj Yupanki* que por pasar demasiado tiempo embelesado con sus hermosas *kuyakuna*, desatendió los deberes de gobierno, lo que le llevó a cosechar varias derrotas con los *Kayampi* en el norte. Es decir, el ave considerada como un signo de peligrosa belleza.

Montañas

Las montañas se consideran *apus* en el mundo andino, según el padre Aguiló, esta denominación proviene de la época colonial, con ella se identifican a los patrones, de modo que lo traduce como “amo”, siendo masculino, como hemos visto, se percibe como maligno, peligroso, a pesar del gran respeto y reverencia que inspira, en el diccionario de 1892 *Apu* significa “Señor, grande” (J.M.J.V 1892, 3). Así, por ejemplo, el Chimborazo es un “‘Cerro bravo’, traidor. ‘Cuando los campesinos van por el cerro, éste les oculta los animales que se pierden y pocas veces recuperan’” (Aguiló 1992, 16), así mismo envía heladas, por lo que puede castigar. Como a un padre se le debe tener respeto, así, cuando es benevolente permite la cosecha, y en ciertas ocasiones otorga favores o dones según se cuenta en el imaginario *kichwa-puruwa*.

Viento

Igual que los *apus*, el *wayra* es comprendido en la cultura *kichwa-puruwa* como aquel padre que en determinadas circunstancias actúa como tal, protector, bondadoso, sin embargo, según el padre Aguiló, también puede castigar con su fuerza natural, hasta llegar a ser percibido como una entidad maligna, peligrosa,

externa, que de alguna forma u otra perjudica al campesino, por ejemplo, la enfermedad del *wayra*, conocida como “mal aire”, es curada con medicina tradicional, en la que la magia y religiosidad también juegan un papel importante. De manera que el padre Aguiló recopila los siguientes versos:

Apu Carihuarasu, apu Chimborasu
Amo Carihuairazo, Amo Chimborazo
Cambac rashuta, cambac harhuata ama cachangui
 No envíes tu nieve ni tu llovizna
Ñuca trigota, ñuca, granota ama shutuchingui
 No destruyas mi trigo ni mi grano

Nótese como en estos versos del *pakidor* Rosendo Aucancela, citado por el padre Aguiló, existe un temor de que el Chimborazo envíe una helada que liquidaría la cosecha, de modo que observamos una clara intención de comunicarse con él a través del canto, la música actúa como mediadora para pedirle que se calme, como vimos en el canto del *wayra* recogido en la presente investigación, se invoca a la hondonada, a la bella mujer, es decir, utiliza los versos como un artilugio para que la calma llegue a concretarse.

Animales domésticos

Los personajes de animales domésticos aparecen de manera frecuente en la tradición oral *kichwa-puruwa*, según el padre Aguiló su imagen es ambivalente y su significado dependería de la situación y del género del animal, lo femenino es algo positivo, pero si, por ejemplo, la gallina aparece: “Cuando aletea y canta [...] como gallo, provoca espanto y es signo de que alguien va a morir en la casa” (Aguiló 1992, 33). En general, los animales domésticos masculinos tienen una connotación de belleza y ternura maligna, en los cantos recogidos es una figura ingrata, mal agradecida que llega a agredir al campesino que lo crio desde pequeño, sin embargo, para referirse a ellos lo hace con términos como *turitu*, *wakritu*.

Niño/niña/abuelo/princesa - patrón

Como lo habíamos visto en el capítulo anterior, el patrón sufre una inversión de papeles en el ritual, el personaje infantilizado tiene una carga de burla, los niños no producen, solo consumen, igual que el patrón. En el canto de la Princesa viajera aparece la compañía de transportes Panamericana, el transporte público es señalado por parte del padre Aguiló como uno de los tres espacios en los que relacionaban grupos *kichwa-puruwa* con mestizos, junto con el mercado y la romería. Al interior del transporte el campesino sufría de discriminación como nos cuenta el jesuita

Aguiló: “La estratificación dentro del colectivo era clara: los primeros puestos, junto al chofer, son para el propietario del camión, sus familias o los blancos que se animan a ser usuarios; el cuerpo central del vehículo está ocupado por mestizos. Los asientos del fondo y el lugar reservado para la carga son ocupados por los campesinos” (Aguiló 1992, 123), siendo así, los versos de la princesa viajera utilizan este lugar común entre ambas culturas para burlarse del patrón y en esa medida ¿Es una revancha simbólica por el trato discriminatorio en el transporte público? ¿Es el uso de esta imagen común en ambas culturas un guiño para que el patrón entienda la burla?

El padre Aguiló en sus observaciones también nota la resistencia en la inversión mítica de la imagen infantilizada: “Notamos como el puruhá-quichua lo invierte con una irresistible fuerza irónica. Hoy el niño, huambrito, huahuito, etc., ya no es tanto él, sino el mismo blanco en boca del campesino” (Aguiló 1992, 133). Los cantos *jaway* constituyeron entonces en un espacio en el que se permitía esta inversión, se la cantaba al patrón que no tenía más remedio que escuchar estas burlas de “fina elegancia” en el que los campesinos le devolvían los insultos, pero no con grosería, sino con la misma gracia del llamingo caminando impasible por el arenal de las faldas del *taita* Chimborazo.

La mediación en los cantos *jaway*

Observamos que la mediación opera en distintas dimensiones, primero, está la música en sí misma que puede ser calificada como algo mágico-bello que se ubica entre dos mundos. Desde lo sociológico el padre Aguiló apunta al: “Recurso mágico como compensación” (Aguiló 1992, 149), en el sentido que en el imaginario *kichwa-puruwa* lo mágico aparece como ayuda divina a personajes débiles, que gracias a esta intervención sagrada logran vencer al fuerte. Además, Bellenger citado por Godoy Aguirre sostiene que la “concentración de fuerza vital” y la “ejecución instrumental” preside al diálogo entre “el mundo de los vivos y el de los ancestros” (Godoy Aguirre 2016, 26), es decir, por un lado el rito *jaway* tiene la capacidad de concentración de la fuerza vital, la representación de la vida condensada, reducida, en un solo tiempo y espacio que es el curvado del rito. Por otra parte, la música se presenta como aquello que está en medio del *kay pacha*, que es en dónde están los seres humanos y el *uku pacha*, el mundo de los ancestros. Surge entonces la pregunta: ¿Si lo musical, armónico, afinado, que simbolizan los instrumentos musicales representan al *uku pacha*, sería entonces su contraste, el grito, lo desafinado, el ruido, lo está en la mitad

con el *hanan pacha*? Cereceda asegura que: “El grito con que se invoca a la suerte” se llama *wayru*. Nótese que el grito es un mediador que comunica con el mundo de lo desconocido para llamar a la suerte. En los cantos *jaway* algunas traducciones, como vimos, de manera puntual la de Costales-Peñaherrera, nos dice que uno de sus múltiples significados es gritar, y más allá de este hecho, si se escucha con atención, uno de los momentos clímax de los cantos es cuando se grita “ajaaaaay”, no sin un desafino controlado, que no desentona radicalmente, sino que es como llegar a la parte más alta de la escala musical, cada voz del coro trata de hacerlo. Cuando los informantes nos relataron esta parte del canto no dudaron en sacar su mejor voz y gritar con entusiasmo, como si aquel grito les evocara algo especial, sobre todo a los católicos. El propósito para acercarse a otros mundos con recursos mágicos, como lo nota el padre Aguiló, en el fondo es un “mecanismo de autodefensa” que busca una “compensación” (Aguiló 1992, 149) por parte de la divinidad frente a su situación de explotación.

Existe otro ritual en el que, de manera sospechosa, se utiliza el grito como mediador con el mundo de arriba, es citado por Godoy Aguirre, se trata del *Ujay* o *ayay* (Godoy Aguirre 2016, 27) que sirve para disipar nubes “grises y espesas”, es decir, se trata de un ritual para comunicarse de forma mágica con el mundo de arriba y pedir favores, igual que el *jaway*. El padre Aguiló lo describe de la siguiente manera: “el canto del ‘ujay’ o ‘ajay’, según el informante Rosendo Aucancela, es muy sencillo. Dicen: ‘Jahuata pasay, puyu, rundu, ‘oveja’. ‘Ajay’... Hacen arrodillar a los guaguas en el ‘patio’, mientras los mayores arrojan la ceniza al aire con una batea; la traducción del canto: ‘Pasa por arriba nube, granizo, oveja, ajayj’” (Aguiló 1992, 306). Nótese como el grito nos recuerda a los cantos que registramos en Cacha, sobre todo la parte que identificamos como “puente” musical, que aparece sobre al final de algunos cantos, como una especie de clímax de la canción, y en el que se nombran a los cerros tutelares, a saber: en el norte el Chimborazo, al este Igualata, al sur al Cubillín, al oeste, si seguimos la misma lógica, se debería nombrar otro *urku apu*, pero, sin embargo, pasa algo interesante. En la traducción que hizo Bélgica Chela, lo que en principio a nuestro inexperto oído nos pareció que decía Carihuairazo, para nuestra compañera *kichwa* hablante fue *kari wari*, la palabra *wari* en el diccionario actual no tiene significado por sí sola, pero acompañada de prefijos y sufijos da la idea de ocaso, unión y sagrado al mismo tiempo, por ejemplo, *chi-wari-na* significa desmoronarse, lo que da la idea de ocaso, pero *sa-wari-shka* es

casado, *sa-wari-na* quiere decir casarse, *llak-wari-na*, almorzar, algo que está en medio, pero también da la idea de unidad de algo que antes estuvo separado, como el matrimonio, *ha-wari-kuk* es la persona que cuenta las fábulas, los cuentos, que sabemos, es en dónde está el conocimiento, la memoria, por lo tanto nos acercamos a lo sagrado, el *ya-wari* es el felino *Panthera onca* conocido por su belleza y su conexión con el *hanan pacha*. Por lo tanto ¿Es una imagen del ocaso del sol al oeste?

Si la música en la cosmovisión andina tiene el poder mágico de unir dos mundos, el *kay pacha* con el *uku pacha*, o el mismo *kay pacha* con el *hanan pacha*, entonces los músicos, que en los cantos *jaway* serían el *pakidor* y el bocinero, son aquellos personajes que representan al centro, *chawpi*, Aguirre Godoy afirma: “En un ritual, celebración o fiesta, el músico se ubica en el centro o medio” (Godoy Aguirre 2016, 30). Tal como nos contó *taita* Lorenzo Janeta en la descripción de los cantos, y como observamos en el gráfico 4, el *pakidor* es quién se ubica en el centro, lo que le convierte en un mediador, por él pasa tanto la música como el grito, confluyen los tonos graves y agudos, y su complemento, los silencios. Es interesante apuntar que si se analiza la palabra *paki* es posible vincularla a un hechicero o brujo, un ser con poderes mágicos con la capacidad de comunicación con otros mundos, Godoy Aguirre que cita a Xavier Bellenger, señala que viene de *paq'u* que significaría “hechicero” o “chamán” (Godoy Aguirre 2016, 30). En cambio en el diccionario *kichwa* del Gobierno significa “pedazo, rotura, fractura, fracción” (Ministerio de Educación Ecuador 2009, 108), la palabra *chawpi* está aceptada como un sinónimo de *paki*, este significado no hace más que recordarnos aquella imagen con la que inicia el *jaway* de la mañana, cuando el *paki* se ubica en el centro y rompe el silencio con su voz.

Los elementos mediadores en el ritual *jaway* no terminan con la música y el *paki*, existe otro que proviene de la tierra, la chicha, Godoy Aguirre manifiesta: “Es un elemento para expresar un sentimiento de gratitud, se usa en rituales y fiestas [...] Los pueblos precolombinos lo utilizaron para comunicarse con seres supremos. Con la chica ‘invocan’ la fertilidad de la tierra” (Godoy Aguirre 2016, 51). Aguiló coincide, la ubica como mediadora con la *pachamama*: “El ritual de la ‘ashua’ [chicha] la convierte en una manifestación de la comunicación con la Pacha Mama” (Aguiló 1992, 102), el mismo autor, como buen cura aclara: “El alcoholismo campesino nada tiene que ver con su borrachera ritual de comunión con la Pacha

Mama” (1992, 121). De manera que tendríamos tres elementos que funcionan como mediadores en el ritual, la música y su contraste el grito, los músicos y la chicha.

Configuración del espacio ritual

Para la configuración del espacio consideramos lo que Cereceda manifiesta: “Una escala no está formada por un solo tono y sus matices más claros y más oscuros, sino a menudo, por dos o tres tonos” (Cereceda 1987, 188), es decir, la escala, que no tiene nada que ver con la musical sino con la idea de un tejido bien elaborado, puede compararse a una canción que se forma de dos o más acordes.

Por otro lado debemos considerar que en la tradición *kichwa-puruwa* existe un fuerte vínculo con la *pachamama*, a tal punto que en sus observaciones, de manera curiosa para un sacerdote, Aguiló los considera monoteístas, y afirma que choca con el “Politeísmo de la imagen material cristiana” (Aguiló 1992, 194), el mismo autor afirma que: “En el subconsciente puruhá-quichua subsiste con toda su fuerza el sentimiento de estar envueltos y asimilados por el seno materno que es la Naturaleza” (1992, 195), de ahí que la forma de la parva y su simbolismo tomen importancia.

Otro aspecto para entender la configuración del espacio es la participación de las mujeres en la línea de defensa. Se podría pensar que la labor de las mujeres es acompañar la minga con la comida, haciendo la chala, pastando borregos, es decir, garantizar la vida reproductiva, que es el mismo papel que jugaban las mujeres en el pueblo *Tupinambas*, quienes acompañaban a la guerra, pero el caso de las mujeres *puruwa* va más allá, según el cronista López de Gómara citado por el padre Haro: “Benalcázar pasó trabajo en su conquista, por ser la gente muy guerrera, tanto que tan bien pelean con onda las mujeres como sus maridos” (Haro Alvear 1977, 233), este pasaje según el padre Haro trataría sobre el pueblo *puruwa* porque “sabemos que los mejores honderos del Reino de Quito eran los puruhaes” (1977, 233), más allá de esta consideración que ubica al pueblo *puruwa* como el que mejor manejaba la honda, la cita de López de Gómara nos lleva a pensar que la participación de la mujer en la guerra de forma directa era real, así observamos la línea de defensa del ritual en la que participan por igual hombres y mujeres, lo que coincide con esta cita del cronista.

Es importante señalar que todo era parte del ritual, la configuración del espacio también, una vez que los segadores cortaban la cebada la acumulaban en pequeñas parvas a sus pies, los cargadores las recogían para apilar en un determinado

lugar en el que seguían haciendo la parva más grande, que se acomodaba de una manera muy particular, como lo señala el padre Aguiló su descripción del hombre del Chimborazo: “Las ‘parvas’ de paja, en su forma cónica terminando en cúpula, no son sino una forma de imitar el cerro andino” (Aguiló 1992, 80), pero ¿Qué está detrás de esta manera especial de acomodar la parva? ¿Qué tiene que ver con el ritual? Si algo nos quedó de la lectura de Cereceda fue no desdeñar un hecho como la particular forma de acomodar el producto cosechado. Veíamos que por un lado evoca al cerro, es decir simboliza una *waka*, cuya forma según Aguiló también representa al seno materno. Esta imagen nos conecta a su vez con la manera de ver el tiempo en el mundo andino, de espaldas al futuro, con la mirada en el pasado, al carecer de mañana el tiempo se vuelve cíclico, un eterno retorno: “El ayllu es la ‘huahuamama’ [placenta] que atrae siempre y exige un retorno final” (1992, 90), según el mismo autor, en los restos arqueológicos de la cultura *puruwa* se ha encontrado que: “Los cuerpos eran enterrados casi a flor de tierra, formando unas lomitas [...] un cerro pequeño, un seno materno” (1992, 84). Teniendo todos estos elementos la parva simboliza aquel momento de descanso absoluto, en la muerte el cuerpo retorna al vientre materno de la *pachamama*, el lugar de mayor seguridad posible en todo el mundo que contrasta con la disposición lineal de los cantores del *jaway* en batalla, que se ubican en el lugar de trabajo que es donde se canta y simbólicamente se libra la guerra contra la *chakra*, cuando avanzan, existen victorias parciales que el *pakidor* celebra con el grito, entonces suenan las bocinas, se escuchan los silbidos formando una bulla ritual que es el opuesto al silencio de la imagen del seno materno.

Otro elemento importante de la configuración del espacio es la ubicación de la bocina, según observamos, Pedro Valdés apuntaba su instrumento hacia el cielo cada vez que tocaba ¿A qué se debe eso? El intérprete conocido como *quipo*, según Godoy Aguirre hacían este gesto: “Porque creen que con esta técnica, logran un aumento de la intensidad sonora” (Godoy Aguirre 2016, 30), lo que se justifica porque se considera que su función es convocante (2016, 44), a nosotros nos parece, por lo tanto, que es lógico que su ubicación ritual sea junto a la parva ¿A qué se debe eso? Según el mismo autor, se considera que los instrumentos “sirven para proteger o resguardar a las personas” (Godoy Aguirre 2016, 43), si esto es así ¿Qué mejor ubicación para la bocina junto a la parva cuya forma imita al cerro, lo que a su vez es el sitio en dónde pueden escucharla todos y por tanto ser convocados y a la vez proteger lo más sagrado?

Para cerrar queremos advertir la similitud de la configuración del espacio con los tejidos, por ejemplo, en el gráfico 5 observamos un ideograma de un chumbe de la artista-artesana *Kamëntsá* Pastora Juajibioy recopilado por Miguel Rocha Vivas, el que los círculos representarían las pequeñas parvas que van juntando el coro de cortadores, las líneas gruesas paralelas serían la cebada que esta por cosechar, la línea roja que forma el triángulo sería el coro de cortadores hombres y mujeres que están en la línea de defensa ¿El color rojo y la ausencia de la representación de algo similar a la parva lo convertiría en un chumbe de la guerra? Nuestra interpretación no solo que está lejos, sino que es justo la opuesta a la que propone de Rocha Vivas.



Gráfico 5 Chumbe del pueblo Kamsá
Fuente: Libro Mingas de la palabra (Rocha Vivas 2018, 136)

Disposición de las voces

El aporte de la música tradicional del pueblo *kichwa-puruwa* a la universalidad es el “canto coral agudo” (Godoy Aguirre 2016, 15), de esta manera Godoy considera que la singularidad del *jaway* se encuentra en el coro, este tiene una disposición de voces particular, como nos contaron en las entrevistas tanto *mama* Ramona Guzmán, así como el *Pakidor* Lorenzo Janeta, es decir, no responde al azar, sino que sigue una lógica que parece emular la manera de distribuir los diseños de ciertos tejidos, con contrastes entre tonos claros y oscuros. No somos los primeros en establecer esta asociación tejido-música, Harris citado por Godoy Aguirre dice: “Si la música marca sobre todo el compás del tiempo, el tejido es mayoritariamente significativo en cuanto a la relación espacial. Pero los dos, como también la lectura del paisaje, expresan además las relaciones sociales del grupo” (Godoy Aguirre 2016, 31). En el tejido aymara vimos que el espacio se une gracias a las de *k'isas*, que como nos hizo notar Cereceda, es la parte más hermosa del tejido: “Una *k'isa* es una angosta escala cromática. Está formada por listas que van ordenando de la más oscura a la más clara, o de la más clara a las más oscura” (Cereceda 1987, 186-187). Desde el punto de vista estético, el coro de voces *jaway* se puede comparar con las *k'isas*, primero por ser la parte más hermosa del ritual, luego, la capacidad de cada *k'isa* con relación a la pequeña escala cromática es la misma que tiene la voz de cada

corista en relación a la escala musical, las *k'isas* de tonos cromáticos oscuros son los sonidos graves de los hombres, y los claros serían los agudos de las mujeres.

Según nos contaron tanto el *Pakidor* Lorenzo Janeta, así como otros informantes, la manera de distribución de voces es para que suene igual, esta uniformidad que debe tener el coro se construye mediante la unión de voces, para ser más precisos, la uniformidad sonora se debe alcanzar mediante el contraste entre graves y agudos. Esto podría compararse con las *k'isas*, cada lista de color equivaldría a la voz de cada segador o segadora, en el centro estaría el *paki*, de esta forma: muy aguda-aguda-aguda-grave-muy grave-paki-grave-aguda-muy aguda; de la misma forma las *k'isas*, una de color amarillo por ejemplo, citada Cereceda (Cereceda 1987, 185), se distribuye así: amarillo claro-blanco-amarillo oscuro-rojo-negro(centro)-rojo-amarillo oscuro-blanco-rosado, como observamos en el gráfico 6.



Gráfico 6 K'isa aymara

Fuente: Aproximaciones a una estética andina... (Cereceda 1987)

En todo caso creemos que no caemos en el peligro de la sobreinterpretación, no somos los primeros en notar la peculiaridad de la distribución de las voces en los coros *kichwa-puruwa*, esta forma es observada, por ejemplo, por el autor Juan Mullo Sandoval en su libro *Música patrimonial del Ecuador*: “Se conciben [...] sistemas de ordenamiento como la agrupación de pares sexados, el principio ‘pareado’, por ejemplo flauta macho con flauta hembra, rondador macho con rondador hembra. Este principio explica el uso del sonido acompañado –tipos de armonizaciones- dentro del ritual andino” (Mullo Sandoval 2009, 48), según el mismo autor, esta manera refleja el ordenamiento cosmogónico de la cultura andina. El músico Mario Godoy Aguirre coincide, desde su modo de ver, un principio ordenador básico del “mundo sonoro”

de los Andes son sus múltiples sistemas de oposición, en concreto enumera nueve: “Pareado macho – hembra; atracción – alejamiento; alegría – tristeza; resguardo – ataque; silencio – palabra; instrumental – vocal; individual colectivo; monofonía – heterofonía; mágico – profano, etc.” (Godoy Aguirre 2016, 39); en los cantos *jaway* estarían presentes, de algún modo u otro todos estos principios que sostienen al sistema de oposición, cuya mediación es en dónde está la belleza.

Venciendo la *chakra*

¿Por qué sostenemos que los cantos *jaway* son una representación ritual de la guerra? Primero por la noción que nuestros informantes nos han transmitido, por ejemplo, Pedro Orta en su testimonio nos dijo que cuando acaban de cantar todos gritaban “ahaaaa ayyyyy carajo ¡*jaway*!”, que acompaña silbidos y el sonido que nos pareció marcial y épico de la bocina, esto, acompañado de manera especial el vocablo “carajo” nos da la impresión de un grito de victoria, Pedro Valdés nos contaba que el silbido da “fuerza, ñeque” que nos recuerda los gritos que tienen esa connotación guerrera anotados por el padre Haro. Por su parte Raimundo Morocho recuerda que la convocatoria, entendemos simbólica, era con un grito en la loma acompañado del sonido de la bocina, lo que nos recuerda la convocatoria a la rebelión, Godoy Aguirre nos decía que también se utilizaba para concentrar gente para los levantamientos. También porque uno de los términos que Godoy Aguirre reconoce como “análogo” al *jaway* proviene del *quechua haylli*, este según González Holguín, citado por el propio Godoy es un: “canto regocijado en guerra, o chacras bien acabadas y vencidas” (Godoy Aguirre 2016, 63), este canto también es nombrado por parte del padre Haro, quién cita a *Waman Puma*, en cuya crónica aparecen unos cantos “haylle” (Haro Alvear 1977, 233) que también incluyen danza. Además, ese sentimiento de haber vencido la *chakra* está presente en el imaginario no solo Cacha, sino en general en el pueblo *kichwa-puruwa*, por ejemplo, Delfín Tenesaca, conocido dirigente de la comunidad San José de Mayorazgo en Guamate, entrevistado por Mario Godoy Aguirre dice: “El Jahuay para mi es una victoria, un triunfo, pero también es fuerza energética, [es un espacio] en donde podríamos recibir fuerzas energéticas y echar a las energías negativas” (Godoy Aguirre 2016, 85). Por su parte Costales y Peñaherrera señalan que el ritual llamado *palalaybilli*, la última cosecha de mieses del año, “Los segadores llevaban en silla de manos al dueño de la hacienda, de la chacra o de la cementera cosechada. A la espalda le ataban una gavilla de cebada o trigo. Los demás indios siguen al cortejo bailando,

haciendo piruetas, remedando a muchos animales” (Peñaherrera y Costales 1995, 27). Pero quién señala de manera directa al *jaway* como un canto guerrero es el padre Silvio Haro Alvear, en 1977 publicó *Puruhá Nación Guerrera*, libro escrito según el propio autor valiéndose de “La Arqueología, la Etno-historia, el Folklore, diversas tradiciones y nuestras observaciones sobre el terreno” (Haro Alvear 1977, 219), en el capítulo “Armas y danzantes guerreros” ubica al canto en estudio en folklore guerrero “puruguay”: “El canto **Jahuay** es de carácter guerrero [...] Para nosotros el Jahuay es, además himno a la madre tierra, canto guerrero que recuerda la minga milenaria. Se trata de una canción sagrada y a la vez de carácter marcial” (1977, 233). El padre Haro también se apoya en un canto recogido en Punín, lastimosamente no nos proporciona el nombre del *Pakidor* ni el texto original en *kichwa*, solo apunta los versos que él propio autor tradujo:

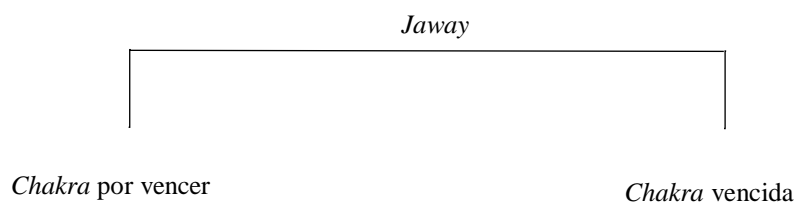
¡Para abajo del cerro, para arriba del cerro,
dividiéndonos!....
¡Para abajo, para arriba,
corriendo velozmente con paso menudo,
haciendo rodar piedras!...
Entonces, juntándonos, gritemos:
‘¡Los huallimbos, muchachos!’...Muchachos gritad fuertemente,
Hasta que huyan los enemigos, de modo que oígan los montes:
-¡Chimborazo! (Repiten todos) ¡Carihuairazo! ¡Igualata!
¡Cundurazo! ¡Cubillín!
-‘¡Chaica Caparii! [He aquí, gritad].
-¡Ah juiii!.. Güijaaaa...!’ (Haro Alvear 1977, 235)

En estos versos advertimos una parte del ritual que en nuestro trabajo de campo no registramos, tal vez por la distancia temporal con el objeto de estudio, o tal vez porque la presente investigación no contó con ningún fondo económico, lo que limitó el trabajo, en cambio el padre Haro vivió en la época de la hacienda, fue párroco de Punín, estuvo en contacto con el pueblo *kichwa-puruwa* en primera línea, de modo que es un testigo válido que dejó escrito que los versos que acabamos de citar se cantaban gritando: “Una vez llegados a la cima del lomón [parva] ya cosechado, el Paqui describe dramáticamente la manera de los Puruhaes de atacar una fortaleza, como en otros tiempos, como quién ordena y manda a los soldados subalternos, actitud desafiante que confirma nuestra interpretación de esta página guerrera de nuestro Folklore” (Haro Alvear 1977, 234-235). Luego de pronunciados estos versos, según el testimonio del padre Haro, existía un griterío generalizado: “Que ponen el alma en vilo y aterrorizan” (1977, 235) ¿Podría esta descripción formar parte de la fiesta del *palalaiwilli*? Según Costales y Peñaherrera esta fiesta

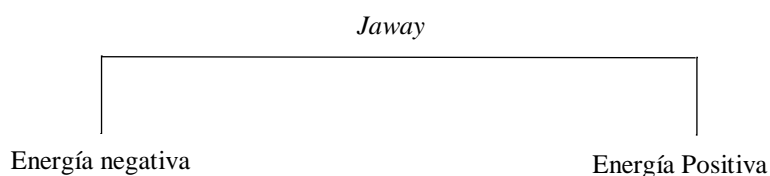
tenía lugar el último día de la cosecha de cada año, consistía en subir al patrón en una “silla de manos” que recuerda la forma de transportar al Inca, y la danza haciendo piruetas y “remedando” a muchos animales ¿Es una celebración de la guerra ganada de manera definitiva luego de haber vencido de forma parcial a varias *chakras*? En los cantos recopilados en Cacha advertimos que el grito triunfal de las batallas se parece a lo que identificamos como el “puente musical”, en el que la canción llega al clímax, se nombra a los *apus*, nos da la impresión que los versos recogidos por el padre Haro serían los completos, dado que nosotros recopilamos cantos que cayeron en desuso hace casi medio siglo. En nuestro testimonio manifestamos que cuando los informantes nos contaban esta parte, gritaban sin ningún tipo de pudor lo que a nuestros oídos nos pareció: “ajaaaaay.... huii”, es decir un grito que no tiene sentido, pero para el padre Haro estaría compuesto por la palabra “güija” que provendría de la voz cofán “Güeyje”, que significa gritar, lo que simbolizaría el grito final triunfal.

No se tiene noticia de que los cantos *jaway* hayan existido como tales antes de la llegada de los españoles, como hemos visto, el cronista Bernabé Cobo habla de unos cantos agrarios que se practicaban sobre todo en la siembra, además, el padre Haro reconoce que los cantos guerreros fueron una “Institución comunitaria aborigen [...] la cual fue adoptada por los Españoles para las cosechas de trigo y cebada” (Haro Alvear 1977, 233). Estamos hablando de que los cantos *jaway* aparecen en el tiempo de la colonia, y que pasaron por una etapa que, según Víctor Turner citado por Godoy, pasan todos los grupos humanos cuando entran en situación de crisis, de modo que en este “drama social” se reproduce simbólicamente en el ritual, de modo que ocurre “una fase de delimitación moral, religiosa o política, que generan estrategias para superar la crisis” (Godoy Aguirre 2016, 32). Así, advertimos que el ritual ocurre en oposición al tiempo normal, lo que según Víctor Turner citado por Godoy Aguirre, es el tiempo “liminal”, este es un “caos fructífero” cuya noción ubica al rito en la mitad entre una existencia previa y una “postliminal”, en el que se gesta algo nuevo, es decir, que se ubica el umbral dos cosas distintas, por lo que coincide con la idea de Cereceda sobre mediación. El ritual por lo tanto está en la mitad de algo que cambia de estado. En el caso del *jaway* lo que se transforma es la *chakra*, al inicio repleta de cebada, la misma al ser cosechada, al final queda vacía, es un trabajo que exige esfuerzo, trabajo duro, arduo como en la guerra, por eso, al final del día, cuando se termina la cosecha, esas cuadras enteras de cebada se transforman

en parvas, sienten que “vencieron” la *chakra*. Esto ubicaría al ritual *jaway* en la mitad de:



En el testimonio del dirigente *kichwa-puruwa* Delfín Tenesaca entrevistado por Mario Godoy Aguirre señala: “Es una fuerza energética, [es un espacio] en donde podríamos recibir fuerzas energéticas y echar las energías negativas” (Godoy Aguirre 2016, 85), es decir el ritual sirve para el tránsito mágico de las energías negativas hacia energías positivas, que son utilizadas para sobrellevar el duro trabajo de la cosecha:



De esta manera advertimos como la personalidad del *kichwa-puruwa* que, según apunta el padre Aguiló es percibida como triste (1992,173), sobre todo por la práctica cultural de llorar cantando que, según el mismo autor, llega a tener connotación de rito, sufre una transformación mágica en el ritual, se llega a experimentar alegría, todo esto gracias a la mediación de la música, los cantos y la chicha.

No nos cabe duda de que una expresión cultural como los cantos *jaway* se pueden leer tal como leyó Cereceda los colores de un pájaro y los demás textos, Godoy cita a Dussel: “*Para la filosofía andina, la realidad en sí ni es ‘lógica’ ni ‘lingüística’, sino simbólicamente presente. El ‘símbolo’ predilecto no es la palabra, ni el concepto, sino la realidad misma en su densidad celebrativa semántica*” (Godoy Aguirre 2016, 17). De esa manera, el simbolismo de vencer la *chakra* nos conduce una vez más a la realidad de las relaciones de explotación, el ritual representa la guerra contra el patrón y su sistema hacendatario de opresión e injusticia, el sonido marcial y convocante de la bocina, la formación de defensa de los cortadores, los versos, están pensados en condensar la ira contra el patrón, el

padre Aguiló dice: “Varios siglos de tal tipo de dominación [vertical] han creado en el puruhá-quichua una máscara de servilismo, cuyos mecanismos actúan sólo en estado de sobriedad [...] Estos sentimientos son a la vez de agresividad contra el explotador y de despecho contra sí mismo” (Aguiló 1992, 115). Por lo que al vencer la *chakra*, lo que está en el fondo es el viejo combate entre el bien y el mal, como hemos visto, la *pachamama* simbolizada por la parva, es el lugar de la calma, de la paz, del bien, en cambio, su opuesto masculino es la “alteridad, dispersión, malignidad” (Aguiló 1992, 207) que está en la figura del viento, del patrón, del pájaro, de los *apus*. Es decir, la forma de la cebada por cosechar, dispersa, es la antítesis del producto concentrado en la parva, de modo que la guerra simbólica es contra esas líneas rectas que representan al *supay* en sí mismo, los cantos permiten librar batallas simbólicas contra entes que lo encarnan el mal (viento, *apus*, patrón, etc.), cuando logran la victoria celebran con un baile alrededor de la parva que simboliza el triunfo del orden, de la calma, de la paz, de la *pachamama*. Creemos también que triunfo final, la guerra ganada, está simbolizada en el ritual del *palalaiwilli*.

Entonces, si afirmamos que el *jaway* es una imagen de la guerra, los cortadores serían militares que libran el combate y si esto es cierto ¿Cuál es el lugar que ocupa la figura militar en el imaginario *kichwa-puruwa*? El padre Aguiló observa que ésta es ambigua, en algunos casos alineada con los intereses del patrón como en el cuento “Tío rico y el tío pobre” en el que “Son los soldados mismos y sus jefes los que cometen la arbitrariedad y el atropello” (Aguiló 1992, 145), pero en otros cuentos como por ejemplo “El lobo y el chucuri”, según el mismo autor, que recopiló los cuentos de la voz de informantes *kichwa-puruwa*, aparece un ejército de animales débiles, cuyo jefe es el burro que con su miembro viril prominente simula un fusil que asusta a los fuertes, gracias a esta acción el ejército débil vence a los personajes fuertes del León y el Lobo, el padre Aguiló apunta: “No deja de entreverse el aspecto irónico, hasta ridiculizante de ese ejército improvisado: un ejército compuesto por un cuchi, un borrego, un gallo son capitaneados por el ‘burro’” (Aguiló 1992, 144). De esta manera, creemos que el “ejército” de cortadores, al igual que el de los animales, vence de manera simbólica al más fuerte, al personaje que encarna el mal, en este caso el patrón. De este modo se revela un imaginario en el que la magia y la superstición está presente en todos los aspectos de la vida:

El contorno vital del puruhá-quichua es un escenario viviente, en el que el hombre es sujeto paciente, agitado por el vaivén de la lucha cósmica. En tal sentido es la verdadera 'agonía'. Los protagonistas son la Pacha Mama, principio benigno, maternal que polariza el mundo vegetal de gestaciones invisibles; y el Supay, principio maligno que polariza las fuerzas meteorológicas y genera simbolismos del mundo animal (Aguiló 1992, 35).

De esta manera, el ritual acude a la ayuda del campesino *kichwa-puruwa*, que corta, agradece los alimentos que le regaló la *pachamama*, canta insultando de manera irónica, mientras tanto un patrón parecido a mi abuelo¹⁹ los observa con severidad, entiende y habla *kichwa* perfectamente, no le hace gracia los versos pero sabe que ayudan a dispar el ambiente tenso, les brinda chicha cuidándose de que no se embriaguen antes de terminar el trabajo, castiga con látigo a los que no cantan y a los que no quieren trabajar, mientras tanto, a la vuelta de la esquina se viene una reforma agraria prolongará la de batalla al campo judicial.

¹⁹ Mi abuelo, Luis Brito Gualli fue uno de aquel puñado de hacendados que tenían más de cien hectáreas en la época de la hacienda en el sector de Panza Redonda en el cantón Pallatanga.

Conclusiones

Habíamos pasado toda la mañana en el mismo lugar, aquella asamblea se desarrollaba en su gran mayoría en *kichwa*, nosotros estábamos en un rincón de la sala rodeados de ponchos rojos y bayetas multicolores tratando de cazar palabras en nuestro precario, por no decir nulo *kichwa*, mientras todos los acontecimientos ocurrían ajenos a nosotros. Hasta que, mucho más allá del medio día, en uno de esos minutos enrarecidos, la presidenta notó nuestra existencia y nos dijo que era nuestro turno de dirigirnos a la asamblea. Nunca nos dimos cuenta por qué, como un disparó en nuestra propia cabeza apareció de forma violenta el recuerdo de que no teníamos aprobado el anteproyecto de tesis, y que los lectores no nos habían aportado más que el comentario lacónico, sin otro fundamento más que el miedo, de que el corpus de los cantos *jaway* no existía. Caminamos por el piso entablado del amplio salón ante el silencio de los dirigentes de Cacha, recordando que la presidenta de la Fecaipac de ese entonces, la abogada Verónica Tene, nos pidió el anteproyecto firmado para poder intervenir en la asamblea, en ese punto era ya una anécdota el hecho de que no pudimos acceder a una beca para financiar nuestra tesis por no estar aprobada. La pesadilla en ese punto más bien era ¿Y si nunca nos aprobaban el anteproyecto? En todo caso ya estaba firmado, de manera que nos lanzamos al campo amparados sin nada más que con la herramienta etnográfica al hombro y recopilamos un corpus que tuvo la virtud de hacer que se aprobara el anteproyecto por la fuerza de la inercia, pero que nos dejó por delante el trabajo de análisis.

Una lección que nos queda de este tiempo conviviendo con la cultura *kichwa-puruwa* es la necesidad imperante de revisar y ampliar tanto el concepto de música nacional como el de literatura ecuatoriana. La visión del nacionalismo musical ecuatoriano es calificada con toda razón por Godoy Aguirre como “eurocéntrica, repetitiva, dogmática y excluyente de las otras músicas” (Godoy Aguirre 2014b, 12), no solo ha sido excluyente con la música *kichwa-puruwa*, sino también con otro tipo de expresiones culturales suburbanas como el rock, punk, hip hop, trap, perreo sucio, etc., y también de la música de los demás pueblos y nacionalidades indígenas. Entonces debemos ubicar a los cantos *jaway* como una práctica del discurso oral, que

enriquece un corpus heterogéneo, desde el punto de vista de Mignolo, que debe ser considerado por los modernos estudios literarios.

Encontramos que en el pueblo *kichwa-puruwa* la ironía es un poderoso recurso de autodefensa, según el padre Aguiló: “Es [...] el escenario en dónde por igual aparecen la ironía como mecanismo de autodefensa inconsciente, y la evasión de la realidad antinatural para sumergirse en el seno materno de la madre tierra” (Aguiló 1992, 141), por un lado, la ironía aparece en las letras de algunos cantos, si de manera inconsciente como lo sostiene el padre Aguiló o no es discutible, lo cierto es que este recurso está presente como parte de lo que Andrés Guerrero designa como resistencia pasiva, y por otro lado, existe ese afán de retorno al seno materno que simboliza la parva. También apreciamos que, al igual que la fiesta, el ritual es un lugar de disputa por los recursos, desigual, uno más fuerte que otro, peso gallo versus peso pesado, en el que el campesino tenía que emplear su astucia frente a los poderosos patrones y al Estado.

Los cantos *jaway* pertenecen al campo literario no solo por sus características, forma y estética, sino por la experiencia humana y la cosmovisión que contienen bajo la envoltura del ritual y del performance. El padre Aguiló, con ojo de crítico literario, y luego de recopilar varias expresiones culturales de la tradición oral *kichwa-puruwa* manifiesta de manera acertada: “Su flexibilidad poética tiene cauces musicales de insospechada riqueza; es poesía de lo concreto, de lo visible y palpable. Solamente vamos a esbozar algunos tópicos más representativos de esa palabra puruhá-quichua. La expresión festiva; el insulto, como dimensión filosófica de lo picaresco” (sic) (Aguiló 1992, 180), de esta manera el padre Aguiló reconoce la belleza en la poesía *kichwa-puruwa*, a la vez designa algunas características, su plástica, el uso de la ironía hasta llegar a ser picaresca, sus tópicos de lo concreto, visible y lo palpable, su trama en la que de manera transversal el débil vence al fuerte con la intervención de la astucia, de la magia y de la divinidad.

Debe ampliarse el concepto de lo que conocemos como identidad nacional, o ecuatorianidad, considerando un principio importante propuesto por Melucci recogido por Godoy Aguirre: “La identidad no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un ‘carácter inter subjetivo y relacional’” (Godoy Aguirre 2014b, 23), de manera que sobre esta base se podría construir otra idea de lo nacional, en la que se extirpe esencialismos, chovinismos y criterios de homogenización.

Los cantos *jaway* dejaron de ser funcionales en el sentido que se practicaban en la hacienda, como observamos en la investigación, su performance en la *chakra* ya no era necesaria por la parcelación de terrenos, si a esto sumamos el mal recuerdo que tienen los abuelos del maltrato físico recibido como constatamos en las entrevistas, entonces entendemos por qué en Cacha dejaron de ser funcionales en la cosecha. A pesar de ello es una práctica tan importante para la cultura *kichwa-puruwa*, que en la actualidad han encontrado su lugar en otros rituales tanto cristianos como protestantes, un claro ejemplo es el testimonio de Luis Fernando Botero, quién en su ensayo *El tayta Alajahuan y sus fiestas. Un estudio de caso sobre la religión popular en el Ecuador*, señala que durante las fiestas del *Pawkar raymi* se organiza una romería en la que participa: “La música de las bandas, de la guitarra, del pinkullo -o pingullo-, de las flautas y otros instrumentos” (Botero Villegas s.f., 10), durante la misma, según el testimonio de un informante recogido en el 2016: “Así vienen las comunidades. Si se canta el *Jawaylla* en quichua, en el rato de misa, en la celebración” (s.f., 10). Así, los cantos aparecen en la eucaristía católica que convoca a todas las comunidades en una romería al cerro sagrado *Alajahuan*, sobre el cual se ha construido una iglesia, de esa forma los cantos *jaway* se niegan a desaparecer.

Cerramos el presente trabajo señalando el reto que supone una teoría cultural y literaria intercultural, acorde con el plurilingüismo de la sociedad ecuatoriana y mundial, en medio de unas desiguales relaciones de poder históricas, en el que un grupo cultural dominante, con su gran poder económico, fomenta obras de hamparte, en el sentido que señala el pintor y youtuber español Antonio García Villarán, que envuelven en una burbuja costosa obras de arte basura que se exponen impunemente y venden un miles de dólares, mientras se ignoran expresiones artísticas que deberían estar dentro del canon, pero que, sin embargo, son tan poco conocidas que costó trabajo incluso que nos crean que existen.

Bibliografía

- Aguiló, Federico. 1992. *El hombre del Chimborazo*. 6.a ed. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Botero Villegas, Luis Fernando. s.f. «El Tayta Alajahuan y sus fiestas. Un caso de estudio de caso sobre la religión popular en el Ecuador». s.e.
- Carvalho-Neto, Paulo de. 1994. *Cuentos Folkloricos del Ecuador: Costa y Sierra*. 2.a ed. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Cereceda, Verónica. 1987. «Aproximaciones a una estética andina: de la Belleza al Tinku». En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Hisbol.
- . 1990. «A partir de los colores de un pájaro...», Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 4.
- Chan, Sewell. 2016. «Bob Dylan gana el Premio Nobel de Literatura 2016». *The New York Times*, 2016, sec. Música. <https://www.nytimes.com/es/2016/10/13/espanol/cultura/bob-dylan-gana-el-premio-nobel-de-literatura-2016.html>.
- Chihuailaf, Elicura, y Viviana del Campo. 1997. «Elicura Chihuailaf: en la oralitura habita una visión de mundo». *Revista hispanoamericana de poesía*, 1997.
- Cisneros Abedrabbo, Gabriel. 2015. «Del kichwa al sánscrito, peligro en el patrimonio musical de Chimborazo». *Chilca*, 2015.
- Cobo, Bernabé. 1890. *Historia del Nuevo Mundo*. Vol. 4. 4 vols. Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Primera serie. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Imp. de E. Rasco.
- Costales Samaniego, Alfredo. 1949. «Guano, alma del la nación Puruha». *Boletín de informaciones científicas nacionales. Casa de la cultura ecuatoriana*, 1949.
- Cueva Dávila, Agustín, y Alejandro Moreano. 2008. *Entre la ira y la esperanza: y otros ensayos de crítica latinoamericana*. Segunda edición revisada. Biblioteca universitaria Ciencias sociales y humanidades. Buenos Aires: CLACSO-Prometeo.
- Entrevista 1 Sr. José Yaguachi*. 2019. Video. Cacha: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 1 Sr. Lorenzo Janeta*. 2019. Video. Cacha, comunidad Cachatón San Fransico: Función social y estética de los cantos jahuay.

- Entrevista 1 Sr. Pedro Morocho.* 2019. Video. Cacha, comunidad Hugshi: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 1 Sr. Pedro Valdés.* 2019. Video. Cacha, Pucaratambo: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 2 Sr. Antonio Bastidas Guzmán.* 2019. Video. Cacha, comunidad Cachatón San Fransico: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 2 Sr. José Yaguachi.* 2019. Video. Cacha: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 2 Sr. Lorenzo Janeta.* 2019. Video. Cacha, comunidad Cachatón San Fransico: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 2 Sr. Pedro Morocho.* 2019. Video. Cacha, comunidad Huagshi: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 2 Sr. Pedro Valdés.* 2019. Video. Cacha, Pucaratambo: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 3 Sr. José Yaguachi.* 2019. Video. Cacha, comunidad Cachatón San Fransico: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 3 Sra. Ramona Guzmán.* 2019. Video. Cacha: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 4 Sr. José Yaguachi.* 2019. Video. Cacha, comunidad Cachatón San Fransico: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 4 Sr. Lorenzo Janeta.* 2019. Video. Cacha, comunidad Cachatón San Fransico: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Entrevista 5 Sr. Lorenzo Janeta.* 2019. Video. Cacha, comunidad Cachatón San Fransico: Función social y estética de los cantos jahuay.
- Franco Vivas, Williams. 2010. *Kichwa unificado: gramática kichwa*. 1ra. ed. Latacunga: Williams P. Franco V.
- Gobierno Autónomo Descentralizado de la Parroquia Cacha. 2015. «Actualización del plan de desarrollo y ordenamiento teirritoria del la parroquia Cacha».
- Godoy Aguirre, Mario. 2011. *La música ecuatoriana memoria local – patrimonio global. Una historia contada desde Riobamba*. Colección Taki, no. 2. Riobamba, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Chimborazo.
- . 2014a. «La nación, el nacionalismo y la música nacional». *Casa de la Cultura «Benjamín Carrión» Nucleo de Chimborzo*, 2014.

- . 2014b. «La nación, el nacionalismo y la música nacional». *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamin Carrión» núcleo del Chimborazo*, 2014.
- . 2016. *Música puruhá: Chimborazo carnaval*. Colección Taki, no. 4. Riobamba, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Chimborazo.
- González Suárez, Federico. 1878. *Estudio histórico sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay en la República del Ecuador*. Quito, Ecuador: Imprenta del Clero.
<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec//handle/34000/959>.
- Guerrero Barba, Andrés. 1991. *La semántica de la dominación el concertaje de indios*. Quito, Ecuador: Libri Mundi.
- Haro Alvear, Silvio. 1977. *Puruha nación guerrera*. Quito, Ecuador: Editora Nacional.
- Howard-Malverde, Rosaleen. 1999. «Pautas teóricas y metodológicas para el estudio de la historia oral andina contemporánea». En *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretación de textos*, editado por Juan Carlos Godenzzi, 1a ed. Biblioteca de la tradición oral andina 19. Lima : Cochabamba, Bolivia: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas» ; Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos. s.f. «Las cifras del pueblo indígena. Una mirada desde el censo de población y vivienda 2010». Up Medios Comunicación Integral.
https://www.academia.edu/11296235/_Las_Cifras_de_las_Nacionalidades_y_Pueblos_Ind%C3%ADgenas_mirada_desde_el_Censo_de_Poblaci%C3%B3n_y_Vivienda_2010.
- Janeta Janeta, Pedro. 2015. *Cosmovisión y sabiduría puruwa. Puruwa Runa Yachaykuna*. Riobamba, Ecuador: Ramces.
- Jara Morocho, Clara Patricia. 2013. «Proyecto de investigación y producción de un documental fotográfico sobre las fiestas, música y danza de la cultura Cañari». Cuenca, Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana.
<https://docplayer.es/43479157-Universidad-politecnica-salesiana-carrera-de-comunicacion-social.html>.

- J.M.J.V. 1892. *Gramática Quichua. (Dialecto de la República del Ecuador)*. Friburgo de Brisgovia, Alemania: B. Herder, Librero- editor pontificio.
<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/18067>.
- León Bastidas, Arturo. 2014a. *Territorio y gobierno comunitario*. Quito, Ecuador: Arturo León Bastidas.
- . 2014b. *Territorio y gobierno comunitario*. Quito, Ecuador: Arturo León Bastidas.
- Martínez, Nela. 1982. «Jahuay». *Revista Casa de las Américas*, 1982.
- Mauritz, Elizabeth. 2014. «Moral Economy: Claims for the common good».
- Mera, Juan León. 1893. *Ojeada histórico crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. 2da ed. Barcelona - España: Imprenta y litografía de José Cunill Sala.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ojeada-historico-critica-sobre-la-poesia-ecuatoriana-desde-su-epoca-mas-remota-hasta-nuestros-dias/>.
- Mignolo, Walter D. 1994. «Entre el canon y el corpus: Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina». *Nuevo Texto Crítico* 7 (14-15): 23-36. <https://doi.org/10.1353/ntc.1994.0027>.
- Ministerio de Educación Ecuador, ed. 2009. «Apuntes sobre gramática Quichwa». En *Kichwa yachakukkunapa shimiyyuk kamu*. Quito, Ecuador: MINEDUC.
- Morocho, Pedro. 2019. Entrevista Sr. Pedro Morocho Entrevistado por Daniel Orozco. Audio.
- Morocho, Raimundo. 2019. Entrevista Sr. Raimundo Morocho Entrevistado por Daniel Orozco. Audio.
- Moya, Ruth, y Fausto Jara. 2009. *Taruka la venada : literatura oral kichwa*. 3a ed. Quito, Ecuador: Ministerio de Educación.
- Mullo Sandoval, Juan. 2009. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito-Ecuador: Cartografía de la Memoria.
- Orta, Pedro. 2019. Entrevista Sr. Pedro Orta Entrevistado por Daniel Orozco. Audio.
- Peñaherrera, Piedad, y Alfredo Costales. 1995. *Lo Indígena y lo negro*. Quito: IADAP, Instituto Andino de Artes Populares, Convenio Andres Bello.
- Rocha Vivas, Miguel. 2012a. *Palabras mayores, palabras vivas: tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*. Bogotá, Colombia: Taurus.
- . 2012b. *Palabras mayores, palabras vivas: tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*. Bogotá, Colombia: Taurus.

- . 2018. *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras indígenas contemporáneas*. 2a ed. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Sahlins, Marshall David. 1988. *Cultura y razón práctica*. Traducido por Gregorio Valdivia. Barcelona: Gedisa.
- Sicalpapi kawsakkuna ñukanchik kikin tunukunata takikunatapishmi charinchik*. 2015. Sicalpa - Ecuador: Pedagógica Freire.
- Terán Vélez, Fabricio. 2014. *Los hijos del Chimborazo*. Riobamba, Ecuador: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
<https://www.youtube.com/watch?v=d88tZzabUO4>.
- Turner, Mark. 1990. «Disolución de la hacienda, luchas campesinas y mercado de tierras en la sierra central del Ecuador (Cantón Colta, provincia de Chimborazo)». *Julio 1990*, Ecuador Debate, I.
- Vargas Llosa, Mario. 2008. *El hablador*. Madrid, España: Alfaguara.
<http://link.overdrive.com/?websiteID=243&titleID=2602052>.